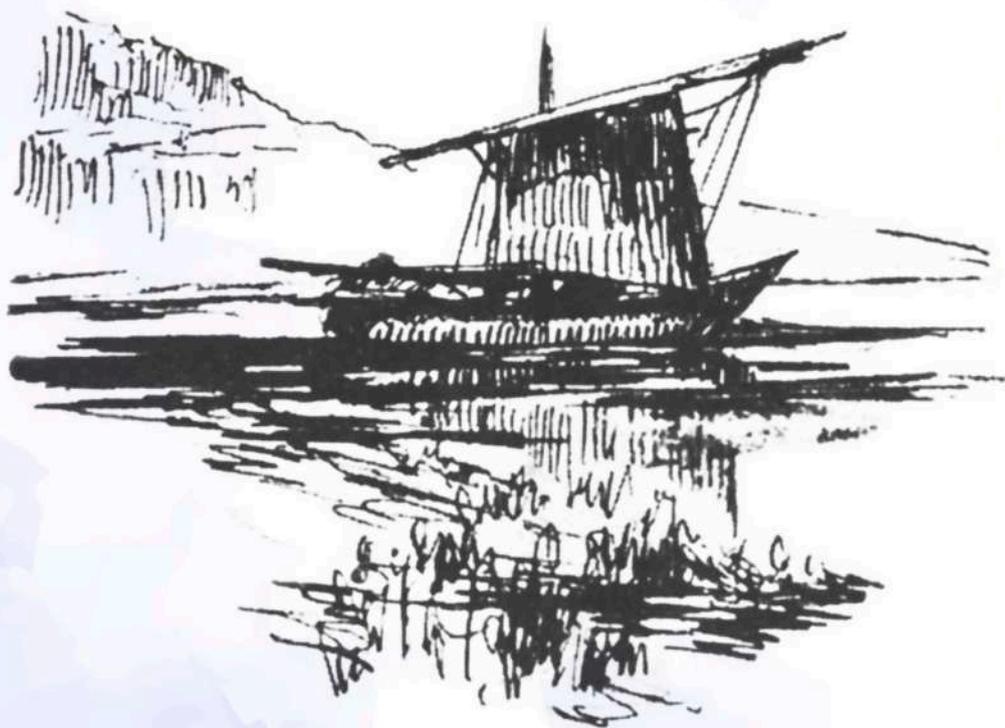


DIEGO PAITAN LEONARDO

EL OJO EN LA PALABRA

La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918)



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

EL OJO EN LA PALABRA

DIEGO PAITAN LEONARDO

El ojo en la palabra

La crítica de arte de Teófilo Castillo en
la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata»
(1917-1918)



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Paitan Leonardo, Diego

El ojo en la palabra. La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918) / Diego Paitan Leonardo. 1.ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019. 232 pp.

Teófilo Castillo / «En viaje. Del Rímac al Plata» / crítica de arte / revista *Varietades* / arte latinoamericano / literatura de viajes

ISBN 978-9972-46-658-8

Primera edición digital

Lima, setiembre de 2019

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fondo Editorial

Av. Germán Amézaga n.º 375, Ciudad Universitaria, Lima, Perú

(01) 619 7000, anexos 7529 y 7530

fondoedit@unmsm.edu.pe

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Av. Germán Amézaga n.º 375, Ciudad Universitaria, Lima, Perú

© Diego Paitan Leonardo

Cuidado de edición

José Alfredo Huali Acho

Diseño de cubierta y diagramación de interiores

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Corrección de estilo

Mónica Yaji Barreto

Ilustración de la cubierta

En el Titicaca (1918) de Teófilo Castillo, publicada en «En viaje. Del Rímac al Plata. Puno. El Titicaca. La capital boliviana». *Varietades*, n.º 523, p. 234.

Las opiniones expuestas en este libro son de exclusiva responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan la posición de la editorial.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

A Teodora y Lucio,
por el afecto incondicional;
a Mateo y Marianela,
por la amorosa paciencia.

*Avant d'expliquer aux autres mon livre,
j'attends que d'autres me l'expliquent.
Vouloir l'expliquer d'abord c'est en
restreindre aussitôt le sens ; car si nous
savons ce que nous voulions dire, nous ne
savons pas si nous ne disions que cela.*
ANDRÉ GIDE, *Paludes* (1926)

Índice

Presentación	15
Introducción	17
Consideraciones preliminares sobre la crítica de arte en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata» / 27	
Sobre el concepto de <i>crítica de arte</i>	27
La crítica de arte y los relatos de viajes decimonónicos en el Perú	35
Panorama de la crítica de arte en Sudamérica	44
Perú	45
Chile	48
Argentina	51
Bolivia	53
Epílogo	54
Los viajes de Teófilo Castillo / 57	
Teófilo Castillo como viajero	57
«El país del arte» (1887). Impresiones desde Italia	58
«Impresiones de España» (1918-1919)	58
«Del San Cristóbal al Huascarán» (1920)	59
«En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918)	60
Apuntes autobiográficos	60
Motivos del viaje	63
Itinerario	66
Los espacios de las obras: públicos y privados	73
Los veintiséis ensayos	79
Los artistas	83

Las disciplinas / 85

Pintura	85
Retrato	85
Paisaje	89
Histórica	92
Religiosa	94
Mitológica	95
Literaria	96
Alegoría	96
Social	99
Género	99
Desnudo	102
Animales	103
Interiores	104
Escultura	104
Retrato	105
Histórica	105
Religiosa	107
Mitológica	110
Alegoría	111
Social	115
Desnudo	115
Género	116
Animales	116
Caricatura	117
Fotografía	120
Artes decorativas	122

Otros asuntos en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata» / 127

La obra plástica de Castillo durante el viaje	127
El artista	143
El crítico de arte y la crítica de arte	143
El crítico sobre los críticos	145
La sinceridad en la crítica	151
Lo académico	151

Lo contemporáneo	152
El patriotismo	152
Modernidad, modernización y modernismo	154
Chocharismo	157
Los museos nacionales y las colecciones privadas	158
La necesidad de una institución oficial de enseñanza artística	167
La enseñanza del dibujo	171
El arte del antiguo Perú y América	173
El arte virreinal, patrimonio mueble e inmueble	176
Conclusiones	191
Bibliografía	195

Anexos / 207

Anexo 1. Relación de artistas y obras vistas, comentadas y referidas por Teófilo Castillo	209
Anexo 2. Relación de artistas mencionados por Teófilo Castillo en la serie	231

Presentación

A inicios del siglo xx, retorna al Perú el artista y crítico de arte peruano Teófilo Castillo. Este polémico personaje, que había radicado en Europa por largo tiempo para poder recorrer —con verdadero ahínco— museos y galerías de arte mientras tomaba clases en los talleres de algunos maestros, vivencia que se suma a una larga permanencia en Argentina, era un gran conocedor del arte peruano, sudamericano, europeo y japonés. Gracias a su amplia experiencia dentro del mercado del arte y a su ojo clínico para reconocer autores y sus técnicas en los lienzos, en numerosas oportunidades, cumplió el rol de tasador y certificador de obras. Además, con gran conocimiento, hizo comentarios con respecto a la pésima calidad de las intervenciones de cuadros realizadas por ineficientes «restauradores». A lo señalado, es factible agregar sus acertadas explicaciones acerca del patrimonio inmueble y sus irremediables daños debido a demoliciones e intervenciones urbanísticas, así como del patrimonio mueble que salía del país a causa del robo o tráfico de arte, lo que ocasionaba pérdidas irreparables.

Otra característica de Castillo es su gran pasión por los viajes, cuatro de ellos registrados a través de interesantes crónicas de arte publicadas por entregas en la revista *Varietades*. Es, precisamente, en una de estas series, conocida como «Del Rímac al Plata» (1917-1918), en la que Diego Paitan Leonardo detiene su pluma para analizar con esmero profesional cada uno de los numerosos y ricos detalles que encierran dichas crónicas, donde Castillo se explaya en el arte boliviano, chileno, argentino y, desde luego, peruano, tras recorrer, de manera incansable, museos, calles, plazas ciudadanas, iglesias y colecciones particulares, e intercambiar ideas en largas conversaciones con los estudiosos locales.

Paitan Leonardo ha estructurado su estudio en cuatro partes, la primera consiste en una revisión de los aspectos básicos de la crítica de arte, relacionándola con la literatura de viajes, para brindar un panorama del estado de la cuestión en Sudamérica. En la siguiente sección, se detiene en Teófilo Castillo, sus viajes efectuados entre 1887 y 1920, y las series de artículos que surgieron a raíz de ellos, enfocándose en la serie anteriormente mencionada. A ello continúa un apartado dedicado a los juicios de Castillo sobre las distintas disciplinas artísticas evaluadas

durante el viaje, destacando, entre otras, la pintura y la escultura. El libro finaliza con los demás tópicos que Castillo trata a lo largo de su travesía, por ejemplo, sus percepciones y lineamientos propios sobre la disciplina crítica, sus ideales frente a la necesidad de centros de educación artística en el Perú, el estado de los museos nacionales y otras opiniones acerca del arte antiguo peruano y americano.

Esta minuciosa investigación es, además de pionera, un importante aporte a los estudios sobre la crítica de arte peruano de inicios del siglo xx, desde el análisis teórico, estético, artístico e histórico. Se trata de un estudio que no tiene parangón por la acuciosidad con la que ha sido tratado el tema desde la perspectiva histórica del arte, por lo que se convierte en una obra de consulta necesaria.

Para alcanzar estos objetivos, el autor no solo realizó un exhaustivo trabajo de investigación en hemerotecas, bibliotecas públicas y privadas, también emprendió un viaje hacia Arequipa y Cusco para, *in situ*, constatar datos, fuentes y lugares visitados por Castillo, travesía que no pudo completar fuera del Perú por motivos de fuerza mayor.

Si bien es cierto que sobre este ilustre hombre existen trabajos que examinan su personalidad artística, ninguno de ellos se ha referido con detenimiento a su labor como crítico. Es por ello, y mucho más, que el libro de Diego Paitan Leonardo nos deja con la miel en la boca, incentivados a querer conocer más de Teófilo Castillo, luchador infatigable por la fundación de la Escuela de Bellas Artes y quien, para su época, rompe paradigmas a través de filudos comentarios acerca de las artes y el patrimonio cultural, con alcances más allá de lo nacional.

NANDA LEONARDINI HERANE

Introducción

Uno de los motivos de esta investigación provino de un artículo elaborado en 2015 para el curso Arte Latinoamericano del Siglo XIX, a cargo de la Dra. Nanda Leonardini Herane, en el que examinamos la tabla *El saqueo del Coricancha*, obra del pintor, fotógrafo, ilustrador y crítico de arte peruano Teófilo Castillo Guas (1857-1922). En aquel texto, analizamos formalmente los elementos iconográficos plasmados sobre el Coricancha, donde el artista congregó de manera extraña diseños inca y tiahuanaco. La pregunta inmediata fue la siguiente: ¿cuándo viajó Castillo a Cusco y a Puno para conocer, respectivamente, el Coricancha, transformado en el convento de Santo Domingo, y los monolitos de Tiahuanaco? Al buscar fuentes primarias que indicasen esa relación, dimos con que el antecedente inmediato del contacto de Castillo con dichas ciudades y vestigios históricos sucedió entre 1917 y 1918, cuando decidió viajar por el sur peruano, Bolivia y Chile, hasta llegar a Argentina.

En paralelo, apareció una segunda cuestión —incluso más específica— que determinó la línea de estudio: ¿existió algún exponente o escrito de arte peruano que examinara objetos culturales y artísticos de países latinoamericanos en los siglos XIX y XX, además de confrontarlos con el desarrollo nacional? Las crónicas de viaje de Castillo inauguran un nuevo enfoque de estudio no examinado aún: la crítica de arte durante los viajes.

Este libro analiza un conjunto de escritos de Castillo que conforman el relato de un viaje. Aquel se tituló «En viaje. Del Rímac al Plata» y fue la penúltima travesía del crítico, donde volcó su mirada a distintas realidades sudamericanas. Estas impresiones fueron publicadas en la revista limeña *Variedades* (1908-1931), dirigida por el escritor peruano Clemente Palma (1872-1946).

En las dos primeras décadas del siglo XX, la prensa limeña era producto de la modernidad cultural que abrió nuevas estrategias de difusión informativa a diferencia de décadas anteriores. Influyó en ella la línea editorial de tipo *magazine* de revistas sudamericanas y europeas como *Caras y Caretas* (1898-1941), nacida en Montevideo y continuada en Buenos Aires, *Sucesos* (1902-1932), de Valparaíso, y *La Ilustración Artística* (1882-1916), de Barcelona. El contenido de estas pu-

blicaciones estaba dirigido a un público de alto poder adquisitivo, cuyo ritmo de vida le permitía experimentar los atractivos y las condiciones que requería una ciudad moderna. Las revistas limeñas *Actualidades* (1903-1908), *Prisma* (1905-1907), *Siluetas* (1908-1909) e *Ilustración Peruana* (1909-1913), y, progresivamente, los periódicos *El Comercio* (1839-), *La Prensa* (1903-1984) y *La Crónica* (1912-1990), por citar algunos ejemplos, presentaron, además de la tradicional actualización de novedades político-sociales, secciones especializadas en hípica, actividades institucionales, vida religiosa, reseñas taurinas, deportes, crónicas policiales y avisos publicitarios, complementadas con fotografías, reproducciones de obras de arte, ilustraciones, dibujos y caricaturas.

En el caso de los semanarios, las imágenes generadas por tricromías sobre fino papel dotaron de cromática vitalidad a la monotonía de grises. Los puestos de periódicos, así como los canillitas, «democratizaron» el arte culto al pasar las obras de arte legitimadas y de goce exclusivo por el ámbito privado a la divulgación pública (iletrados, neófitos y especialistas). Asunto especial son las secciones de crítica teatral, artística y literaria que ocuparon espacios protagónicos, la proliferación de ensayos de diversa índole disciplinar, así como la reproducción de artículos de intelectuales contemporáneos reconocidos. Las fotografías que acompañaron estos escritos detonaron la duda, la incomodidad, la censura y el adoctrinamiento de posturas estéticas. Este último factor favoreció un despliegue de sensibilidades a una escala mayor: palabra e imagen completaban el esquema de un juicio, sino prudente, al menos «deseado» para los suscriptores. Los permanentes relatos de viajes, matizados esta vez por el afán decimonónico sobre la modernidad, interrelacionaron variados tópicos culturales de urbes distintas a las del público lector, aspecto que, además, explica la naturaleza de la crónica y el periodista-reportero, personaje ávido de experiencias que busca informar a sus contemporáneos a través de impresiones supeditadas a puntos de interés personales o inquiridas por grupos humanos relacionados a las tribunas donde fueron publicadas.

En ese contexto, Castillo, quien arribó a Lima desde Buenos Aires en 1906, tendió estrategias institucionalizadoras para legitimarse como representante icónico de la crítica de arte peruana. Fueron el prolongado desempeño profesional, la enseñanza artística y los vínculos personales con el entorno intelectual y con representantes del Gobierno los elementos que otorgaron posicionamiento a la progresiva aparición de sus comentarios sobre arte.

Respecto al escenario, la crítica artística entre el siglo XIX y las primeras décadas del XX era de naturaleza maleable, no existían parámetros propuestos —y, en consecuencia, asumidos— de lo que debía ser una crítica de arte como tal; a su vez, fueron contadas las reflexiones de los (presuntos) críticos sobre la misma naturaleza de su labor, a fin de corregir a sus coetáneos o perfilar los ideales del oficio. Cabe indicar que entre las causas de tal condición se deben considerar la escasa promoción artística y la limitada participación oficial en la organización de instituciones y en los mecanismos de enseñanza, así como la mediana actividad privada en el comercio de obras de arte. Todo ello condujo a una equidistante participación de personas que podían comentar sobre asuntos artísticos; del mismo modo, propició que las evaluaciones no fueran, explícitamente, sobre obras de arte contemporáneas, motivo por el que se utilizaron, para dichos juicios, piezas de anteriores periodos artísticos, como el antiguo Perú y la época virreinal. En consecuencia, uno de los cuestionamientos planteados en este libro apunta a la estrecha naturaleza atribuida a la crítica de arte de la época, delimitada a lo actual, como si se tratase del reflejo de su concepto en nuestros días. En los años en discusión, esta problemática no tenía importancia ni razón de ser. Por ello, sentamos que la noción de *crítica de arte* habida en esas décadas transitorias abarcó un extenso campo de acción —paradójicamente en sincronía con las ideas actuales sobre la crítica— y podía transitar desde una simple descripción o un análisis iconográfico hasta un juicio de valor de una obra de arte, exposición o evento artístico. Así, fueron analizadas piezas actuales de la misma forma que ejemplares de otros tiempos histórico-artísticos. Los estilos empleados por los críticos mostraron una refinada erudición, empleando retóricas que limitaban lo poético, o eran exclusivamente de carácter informativo; en efecto, esto dependía de su profesión inicial.

Por la desarrollada sensibilidad estética de Castillo, los viajes, como el realizado a La Plata en 1917, insertan la crítica artística con puntuaciones en temas diversos sobre arte; de cualquier forma, tanto su sensibilidad como su crítica son respuestas a los efectos de la modernidad en las actividades humanas y el estilo de vida contemporáneos.

Respecto a una definición del concepto y propósito de la crítica de arte para Castillo, esta fue disertada como preámbulo del análisis de las acuarelas de Francisco «Pancho» Fierro (1809-1879), en 1918. La producción de este artista, fallecido en el último tercio del siglo XIX, desde luego, no fue precisamente hecha en el momento en el que fue evaluada, pero sí fue asumida por el crítico como

precedente de la caricatura nacional contemporánea. En ese sentido, Castillo concibió que una obra artística de tiempos pretéritos puede ser «revivida» y tomada como objeto de crítica a partir de propósitos estéticos actuales. Nuestro crítico superó cualquier limitante al explicar que la crítica de arte, ante todo, es un análisis profundo. La asumió como una especialidad, una profesión que, como cualquier otra, se rige por normativas: la disciplina mental, esto es, el perfeccionamiento del criterio a través de recursos metódicos, como lecturas, viajes, práctica del arte, etc.; y la educación visual, es decir, el contacto directo con las obras, principal herramienta del aprendizaje estético que complementa lo anterior. Esa amplitud respecto al ejercicio de la crítica es correspondiente a su postura sobre el arte: es una religión, una expresión de verdad, pura e inmutable, que ha condensado el progreso humano material y espiritual de todo tiempo y lugar.

A excepción de reseñas biográficas y textos genéricos, no hay investigaciones que traten la serie «En viaje. Del Rímac al Plata» de forma detenida. A fin de suplir esta falta, hemos consultado diferentes documentos que comprenden tres grupos: en primer lugar, los textos sobre la crítica de arte y la literatura de viajes, que concilian el propósito de la necesidad de viajar y de decir sobre arte. El segundo conjunto son las publicaciones en torno a la crítica de arte en Perú, Bolivia, Chile y Argentina, durante la transición del siglo XIX al XX. Finalmente, el último grupo lo componen las investigaciones sobre la crítica de arte de Teófilo Castillo, con hincapié en el viaje a La Plata.

En primer lugar, *Historia de la crítica de arte* (1982, publicado originalmente en 1936), del historiador de arte italiano Lionello Venturi, constituye uno de los trabajos, bajo el método historiográfico, más importantes de su tiempo sobre el campo y material básico de consulta hasta nuestros días. Venturi estableció nociones fundamentales sobre la crítica en el contexto europeo; específicamente, sostiene que su esencia reside en el juicio compuesto de tres factores: el pragmático, el conceptual y el psicológico.

Dos textos sustanciales, *Crítica del arte. Teoría y práctica* (1992) y *Las actividades básicas de las artes plásticas* (2003), son del teórico y crítico de arte peruano Juan Acha. El primero aborda a la crítica de arte como fenómeno sociocultural, define la materia de esta, precisa las funciones del crítico, así como la relación entre él y la obra; por último, analiza el texto crítico. El segundo libro revisa la estructura de los mecanismos artísticos (sistemas productores de imágenes, acciones y objetos del arte). En específico, importa el apartado sobre la crítica de arte, donde expone y amplía, en relación al estudio previo, consideraciones sobre su

naturaleza, además de la definición de cinco tareas que deben realizar los críticos de arte para serlo.

Se complementan a las anteriores investigaciones las siguientes, que tratan indistintamente la naturaleza, funciones, limitantes y objetivos de la crítica de arte: «Consideraciones sobre la crítica» (1964) del periodista español Manuel Valldeperes, artículo incluido en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*; «El lenguaje de la crítica de arte» (publicado originalmente en 1965), ensayo congregado en el libro *Pensar el arte* (2008), del historiador mexicano Justino Fernández; y el texto *Aproximación a la crítica de arte* (2012), del historiador de arte español Iván de la Torre Amerigui.

Asunto especial es el *origen* de la crítica de arte. En este punto, el artículo «El origen de la crítica de arte y los salones» (2003), de la historiadora española Rocío de la Villa, sostiene que, en el siglo XVIII, la Ilustración y los cambios culturales gravitantes en torno a ese movimiento provocaron una «nueva sensibilidad» en Europa, lo cual devino en la institucionalidad de la crítica de arte mediante los soportes y funciones a los que está sujeta hasta la actualidad.

Respecto a la literatura de viajes, consideramos la tesis doctoral *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX* (2013) del literato mexicano Federico Augusto Guzmán Rubio. El autor explica la naturaleza de los relatos de viajes latinoamericanos en la transición del siglo XIX al XX como reacción de diferentes personalidades para superar la condición colonial con que se determinó culturalmente a América por los diversos viajeros occidentales; lo resaltante es el origen de la percepción del viajero latinoamericano, quien formula una propia apreciación de su realidad y de sus pares regionales en una contradictoria y utópica igualdad. Complementa lo anterior el texto del intelectual peruano Estuardo Núñez, *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú* (2013), documento importante en cuanto trata sobre la naturaleza misma del viajero, la intención del viaje y la tipología de los trashumantes que visitaron América y el Perú desde el siglo XVI hasta el XX.

La tesis *La crítica de arte de Carlos Solari Sánchez Concha publicada en el diario «El Comercio» desde 1919 a 1924* (2009), compuesta bajo la metodología histórico-crítica y el análisis de fuentes, fue presentada por la historiadora de arte peruana Karla Robalino Sánchez para optar por la licenciatura en Arte. Interesa esta investigación en cuanto es un modelo de análisis sobre un crítico dentro de un espacio y tiempo precisos —el segundo gobierno de Augusto B. Leguía—; respecto a Castillo, la autora solo observa furtivamente su aspecto crítico y se

detiene más en su plástica, a pesar de ello, brinda consideraciones sobre eventos posteriores al viaje a La Plata.

Entre los textos sobre Teófilo Castillo consideramos a «Castillo como crítico», subcapítulo de *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (publicado originalmente en 1976 y reeditado, en una versión corregida y ampliada, en 2007), del escritor peruano Mirko Lauer, obra de enfoque marxista, importante por ser uno de los primeros textos donde se indaga sobre el aspecto teórico de Castillo. Lauer (2007) propone como *leitmotiv* en Castillo la defensa del impresionismo, «un movimiento artístico que apenas existía» (p. 69), y la crítica del academicismo, entendido este como clasicismo, propósito que constituye una pretensión renovadora de los recursos plásticos más que una invitación al quiebre del sistema académico de enseñanza. Además, problematiza en torno al concepto de *nacionalismo* en Castillo, el cual es de naturaleza compleja por devenir en la transición entre el oficialismo/académico y lo decorativo/impresionista (e ideológicamente de corte aristocrático). Si bien el autor aborda la estructura teórica de Castillo, desestima tratar en específico las series de artículos que realizó sobre la base de viajes y las encierra en su análisis panorámico junto al resto de sus escritos, como «un par de ágiles series de crónicas de viaje» (p. 69).

«La crítica de los diletantes» (1980) y «Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)» (1981), del historiador de arte peruano Alfonso Castrillón Vizcarra, son dos importantes artículos. El primero presenta un panorama de la crítica de arte en el Perú en el tránsito del siglo XIX al XX. Sirve para establecer cómo se desenvolvía la crítica de arte antes del ingreso de Castillo al escenario artístico limeño. Asimismo, comprende la relación de exponentes catalogados como diletantes y las características de sus juicios evaluativos. Un aspecto que resalta en el artículo es el hecho de que no se incluye a Castillo aun cuando sí se incorpora a Federico Larrañaga, considerado por el primero como el único crítico de arte anterior a él. En el segundo texto, Castrillón Vizcarra explica que la institucionalización de Castillo en el escenario limeño ocurrió entre 1914 y 1919, como respuesta a la proliferación de los diletantes. Si bien no trata la serie «En viaje. Del Rímac al Plata», el investigador señala que la noción de nacionalismo en la crítica de Castillo es de carácter ambivalente, desestima el impresionismo como única respuesta a su teoría estética y en su lugar propone el concepto de *gusto*, que alude a un conjunto de ideas estéticas dispersas vinculadas a una noción de agrado, lo cual se encuentra lejos de constituirse como crítica.

El texto *Teófilo Castillo (1857-1922)* (2008) de la investigadora argentina Elida Román es la más reciente actualización histórico-biográfica sobre Teófilo Castillo originada con motivo de una retrospectiva. La autora trata, aunque de forma escueta, los ensayos de Castillo comprendidos en series. Respecto a los textos de viajes, plantea que, en «Impresiones de España», el pintor se interesa por la arquitectura religiosa (árabe y española), estructuras atractivas por el recogimiento místico de espacios intimistas y sacros como alternativa del paisaje al aire libre. Sobre la serie que tratamos se limita a realizar una descripción breve y reconoce que con estos ensayos Castillo empieza sus reflexiones sobre el Perú. Asimismo, Román asume que el crítico declaró ser autor de todas las fotografías de la serie, asunto no necesariamente real.

El libro *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* (2009), de la antropóloga peruana Elizabeth Kuon Arce, los arquitectos argentinos Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, y el historiador de arte argentino Rodrigo Gutiérrez Viñuales, explora las relaciones culturales y artísticas comprendidas entre las dos ciudades sudamericanas del título. Los autores informan sobre las actividades de Castillo durante su primera estancia en Argentina, entre las que resaltan sus vínculos profesionales y estéticos con exponentes locales, como los argentinos Martín Malharro y Emilio Caraffa. La mención a la serie de Castillo se ciñe a proponerla como un «descubrimiento» de la modernidad parcial y utópica que siente y espera el crítico en Lima respecto a lo visto en las ciudades visitadas y por la admiración hacia Arthur Posnansky debido al uso de diseños tiahuanacotas.

Entre las últimas investigaciones consideramos a *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1857-1922)* (2006) y *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929)* (2016), ambas del historiador de arte peruano Fernando Villegas Torres. La primera abarca la plástica y crítica de arte de Castillo enmarcadas en los conceptos de *nacionalismo* y *modernidad*. El autor refiere sobre el viaje a La Plata en cuanto este le sirve para demostrar la problemática en torno a los dos conceptos señalados, los cuales aplica, por ejemplo, al estado de Lima en comparación con el de Buenos Aires o Santiago de Chile, a las obras de artistas nacionales y a los trabajos artísticos de Castillo. Respecto a la crítica de arte, Villegas Torres señala que, para Castillo, el artista nacional tiene derecho exclusivo sobre el tema que trate a su nación, y que ello es un ingrediente insustituible para determinar el valor de su obra artística. Además, el estudioso propone tres vertientes nacionalistas en donde cree ver a Castillo como constructor de identi-

dad: la crítica ambivalente a la modernización, la nostalgia por los tiempos históricos nacionales como mejor opción que asumir el presente y el paisaje peruano. Debe entenderse esta lectura con cuidado, pues el nacionalismo de Castillo, si bien es aplicado, no es un principio fundamental e imprescindible para evaluar a todo artista y obra de arte; existen otros conceptos implicados que determinan su juicio, y ello se demuestra al ver sus diferentes exámenes a pintores europeos y sudamericanos, ya que el rigor técnico —más que el ideológico— también fue un criterio apremiante al analizar a artistas peruanos. Desde luego, Castillo opera disonante, incluso, con los artistas nacionales activos en Lima, y en el interior y el exterior del país.

En el segundo escrito, Villegas Torres establece las articulaciones culturales entre España y Perú desde dos disciplinas, la pintura y la escultura. Las referencias a los viajes de Castillo son pocas, pues están sometidas al tópico general del libro. Son meritorios los alcances sobre el viaje a España (1908-1909). Con respecto al viaje a La Plata (1917-1918), renueva sus ideas sobre las diferencias que dejaban los efectos de la modernidad en Lima y Buenos Aires, y que, gracias a ello, esta última se despuntaba como capital artística en Sudamérica. El investigador desconoce el aporte del antiguo Perú en la arquitectura virreinal y la convergencia de ambos estilos en un tipo de arquitectura, aspecto que sí fue observado por Castillo.

El objetivo principal de esta investigación es establecer la importancia de la crítica de arte de Teófilo Castillo a partir de la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata». Para ello nos servimos de objetivos secundarios: determinar las características de la crítica de Castillo sobre artistas y obras de arte, analizar los temas artísticos tratados y valorar la crítica y los comentarios sobre tópicos de arte vertidos por Castillo durante el viaje a La Plata.

Nuestra hipótesis se basa en que la crítica de Castillo en la serie en cuestión es, a la fecha, la primera muestra de crítica de arte realizada por un peruano sobre artistas sudamericanos, europeos y asiáticos, distribuidos en los cuatro países que recorre, al mismo tiempo que expone múltiples temas relacionados al arte, los cuales pretendían servir como iniciativa para cambiar el panorama cultural del Perú en relación al desarrollo de las otras naciones sudamericanas.

El estudio se realizó mediante el método histórico-crítico y la hermenéutica, y comprendió cinco etapas: en la primera se recopiló material bibliográfico, hemerográfico y fotográfico. En la segunda, se ordenó el material reunido. En la tercera, se procedió al análisis de los objetos de estudio y de los documentos

recopilados. En la cuarta, se estructuró el cuerpo de la obra en cuatro secciones. Y en la última, se procedió a redactar el texto.

Como se ha señalado, la investigación comprende cuatro partes: la primera desarrolla las consideraciones preliminares sobre la crítica de arte a fin de abordar su concepto y su relación con los relatos de viaje realizados en territorio peruano en el siglo XIX, además de presentar un panorama de la crítica de la época en el Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

La segunda sección trata sobre Teófilo Castillo y sus travesías realizadas desde 1887 hasta la última, sucedida en 1920, con hincapié en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata», de 1917 y 1918; asimismo, se desarrollan apuntes autobiográficos del crítico, los motivos del viaje, el itinerario, los espacios donde se congregan las obras, el análisis de los ensayos que componen la serie y los artistas tratados.

La tercera parte analiza los temas comprendidos en las disciplinas evaluadas por Castillo (pintura, escultura, caricatura, fotografía y artes decorativas).

Finalmente, el cuarto apartado se detiene en los temas de arte abordados durante el viaje, como la obra producida por Castillo durante su recorrido, los conceptos de *artista*, *crítico* y *crítica de arte*, la sinceridad como valor fundamental en la crítica, lo académico, lo contemporáneo, el patriotismo, la tríada modernidad-modernización-modernismo y el chocharismo; también se analizan asuntos como los museos nacionales y privados, la necesidad de centros de educación artística, la enseñanza del dibujo, el arte del antiguo Perú y América, y el arte virreinal.

Castillo utilizó el viaje del Rímac a La Plata como método para contrarrestar, entre varias realidades, la situación artística y cultural que afrontaba Lima a pocos años de cumplirse el centenario independentista. Es consecuencia del hastío que sintió en la capital peruana hacia las prioridades sociales de sus coetáneos y, al mismo tiempo, a su necesidad de tomar contacto con otros mundos que alimentasen su desarrollo integral.

Mediante este libro se busca ampliar los estudios sobre crítica de arte en el Perú a través de la figura de Teófilo Castillo, personalidad inscrita dentro del ambiente latinoamericano en la transición del siglo XIX al XX. Por ello, el análisis de los escritos de la serie permite la revaloración de su autor en la historia del arte peruano y sudamericano.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda incondicional y desinteresada de diversas personas. Por el corto espacio, y sin menoscabar la amabilidad de los ausentes, agradezco a Nanda Leonardini Herane por su preclara

asesoría, sus maternas anotaciones brindadas y su efusiva franqueza; asimismo, le extendo las gracias por prologar esta obra. A Sofía Pachas Maceda, Diana Rodríguez, Pedro Pablo Alayza, Alfonso Castrillón Vizcarra, Fernando Villegas Torres, José Torres Böhl, Juan Gómez, Daniel Vifian, Luis Sihuacollo y Jackelyn Vega, por el privilegio de la memoria compartida. A Ricardo Altamirano, encargado de la Unidad de Servicios Hemerográficos de la Biblioteca Central de la UNMSM, y a José Flores, personal de la Biblioteca del Congreso de la República, por tolerar mis caprichos intelectuales. A Carlota Baca Ruiz y su padre, Miguel Baca Rossi, por permitir a un incógnito ojear sus escritos familiares, y a Enma Romero por su impecable apoyo moral. Finalmente, rubrico en tinta púrpura el nombre de mis autores, Lucio Paitan y Teodora Leonardo, por legarme el valor sublime de la crítica; los de Raúl y Sandro Paitan, por la amistad imperecedera; el de Marianela Béjar, compañera de un viaje maravilloso, y, desde luego, el de nuestra dulce obra de arte, Mateo.

Consideraciones preliminares sobre la crítica de arte en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata»

Antes de examinar la serie «En viaje. Del Rímac al Plata», es necesario abordar tres contenidos preliminares. En primer lugar, establecer una definición circunspecta —lejos de ahondar en una cuestión etimológica— del concepto de *crítica de arte*, la naturaleza de la disciplina y los criterios sobre el oficio. En seguida, y partiendo de la crítica europea, esbozar un panorama de la crítica desde su aparición, situada por la mayoría de investigadores a mediados del siglo XVIII, hasta la década de 1910. Finalmente, producir una síntesis efectiva de la crítica de arte realizada en Perú, Bolivia, Chile y Argentina a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Sobre el concepto de *crítica de arte*

A partir de la raíz griega de la que proviene, el término «crítica» deriva de *krínein*, que significa «juzgar», y está emparentado con *krités*, «juez», y *kriterion*, «criterios o argumentos a usarse en el juicio» (Torre Amerigui, 2012). Estas palabras indican que la crítica refiere a la actividad de enjuiciar y de calificar, función que corresponde a un juez sobre una base de argumentos.

En la actualidad, en un sentido más restringido, se asume a la crítica como la opinión o juicio personal y subjetivo sobre la producción artística, teatral, musical, literaria, etc. Esta noción contemporánea no deja de ser una postura pragmática entre varias. Creemos que la definición de *crítica* debe darse, por un lado, en función de las realidades estéticas de las que ha surgido y, por otro, en comprensión del marco ideológico de los autores que la han producido. Dichos lineamientos generales están presentes en los críticos que trataremos.

Considerando la raíz del término, Lionello Venturi, en *Historia de la crítica de arte* (1982), pionera investigación donde se expone de modo panorámico el desarrollo de la crítica de arte desde la antigüedad clásica hasta el primer tercio del siglo XX, sustenta que la esencia de la crítica se encuentra en el juicio, requisito indispensable para su oficiante denominado *crítico de arte*.

De acuerdo con Venturi, el juicio de valor está condicionado por tres factores: primero, el pragmático, provisto por la misma obra de arte. Segundo, el conceptual, que consiste en «las ideas estéticas del crítico y, en general, por las ideas filosóficas y por las necesidades morales de este, es decir, por la civilización a la que él se halla apegado y a cuyo desarrollo está contribuyendo» (p. 44). Este aspecto es importante, pues es la columna vertebral del juicio —alternativamente llamado *teoría del arte* y contenedor de los distintos criterios estéticos del crítico—. Finalmente, el factor psicológico, el cual consta de la personalidad y del estado emocional del crítico, concentrado exclusivamente en el pensamiento crítico sobre el arte.

La crítica también puede concebirse como creación (Valdeperes, 1964; Fernández, 2008), puesto que el crítico se sobrepone a la obra para revelar al lector las enseñanzas, las influencias recibidas o proyectadas y los valores positivos que ha colocado el artista. El crítico, si bien es parte del público, es —específicamente— el «público consciente» (Valdeperes, 1964, p. 63) que actúa como mediador entre la obra de arte y el público, exponiendo los secretos del primero al segundo. Toda crítica, entendida como opinión personal, está respaldada por la propia subjetividad y gusto del crítico: «No importa la impersonalidad con que el crítico pretenda escribir, la opinión siempre será suya» (p. 64). Es imprescindible tomar en cuenta que los críticos no solo se han formado imponiéndose a las contrariedades de los postulados pasados o basándose en ideas estéticas anteriores, sino también a partir de la percepción propia y la experiencia intuitiva sobre el arte (Venturi, 1982).

¿Cuáles son los componentes de la crítica? Conciliamos en que esta presenta sensibilidad, inteligencia, imaginación y pleno conocimiento de la historia cultural del pasado y el presente. La crítica, siguiendo a Fernández (2008), en su nivel más alto, es testimonio de relaciones humanas, pues el crítico evalúa la posición del hombre a través de su concepto del mundo, su posicionamiento en él y su vínculo con sus congéneres. El crítico, a fin de realizar su labor, ejecuta una proyección existencial al imbuirse en la mente del artista para dilucidar sus fines, por supuesto, desde su propio juicio estético. De acuerdo con el mencionado autor, el producto de la crítica —el juicio de valor—, a pesar de su complejidad, debe ser claro y ordenado, de un lenguaje culto y a la vez sencillo; en tal sentido, el crítico tiene que usar términos técnicos como palabras «forenses» (p. 204), pero sin caer en la vulgaridad.

Respecto a las actividades que debe cumplir el crítico, podemos sentar tres posturas que mejor especifican sus funciones. Indistintamente del discurso ideológico de cada autor, las realidades contextuales y los tiempos artísticos, se percibe una conciliación en los criterios profesionales, a pesar de la densidad, pragmatismo o absorción de los planteamientos. Para Fernández (2008), el crítico descifra la obra, establece por métodos histórico-comparativos su originalidad, determina las implicancias circunstanciales en torno a ella y descubre sus valores propios. Juan Acha (1992 y 2003) considera que el crítico de arte debe estar capacitado integralmente, de tal forma que enseñe a «leer, interpretar y valorar» (2003, p. 44) al público sobre el objeto artístico. Su misión es difundir los conocimientos acerca del arte producidos fuera del país y detectar las fuerzas precoces en la sociedad para darlas a conocer, lo cual significa promover la pluralidad artística en el ámbito local. Finalmente, el crítico debe producir teorías. En ese sentido, Torre Amerigui (2012), aunque de forma esquemática, concuerda con los anteriores autores en los tres pasos que propone a quien pretenda ser crítico: estar en libre posición para emitir un juicio exento de presión externa, poseer los conocimientos suficientes para dar argumentaciones válidas y oportunas, y difundir, a través de sistemas viables de comunicación de gran alcance, los resultados valorativos (siendo estos el objetivo último y primordial).

El oficio de crítico tiene requerimientos, uno de ellos es el suficiente bagaje cultural. Para profundizar en contenidos, el crítico accede a otras ramas con el fin de suministrar de herramientas conceptuales a su juicio. Por ello, y de acuerdo con Venturi (1982), es incongruente separar la crítica del arte de otras disciplinas, especialmente la historia del arte, que le es complementaria. Si la separación llegara a ocurrir, se «induciría a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico» (p. 32), y resultaría absurdo realizar crítica de arte, ya que «la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden» (p. 33).

No es de sorprender que, debido al perfil polifacético de la crítica y del crítico, se supere, en ciertos casos, al objeto artístico para reflexionar sobre la situación cultural. Por otro lado, se debe tomar en cuenta que el juicio sobre las piezas contemporáneas se da sobre la base de obras del pasado; de ahí que la crítica de arte se efectúe «desde el conocimiento de la historia del arte, desde una perspectiva histórica y cultural que pueda dar consistencia y argumentos a sus juicios de valor» (Furió, 1990, p. 12).

Si bien en todo momento hubo un juicio de valor, en el siglo XVIII sucedieron cambios trascendentales para el desarrollo de la crítica de arte. De acuerdo con Jesús Pedro Lorente (2017), podemos sentar que el inicio de la profesión de crítico de arte, diferente de los antecedentes históricos como Giorgio Vasari en el siglo XVII, se dio en el siglo XVIII a raíz del «acceso público a la cultura de la Ilustración» (p. 25). En ese sentido, el nacimiento de la institucionalidad de la crítica «debe situarse en el contexto de la nueva sensibilidad que impone el ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía, la clase social determinante en el curso histórico de la modernidad» (Villa, 2003, p. 23), y la aparición de espacios e instituciones de opinión determinantes, como los salones parisinos y los cafés ingleses. Esta *nueva sensibilidad* garantizó de manera privada la libertad y autonomía del individuo social —eje de la burguesía—, representado a través de literatos, libelistas y *amateurs*, y con ella se pudo confrontar al discurso oficial en todos los escenarios de la cultura y, desde luego, en el terreno del arte¹.

A mediados del siglo XVIII, apareció uno de los primeros críticos: Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771)², quien propuso que la gente tenga derecho a opinar sobre las obras expuestas, los libros recién publicados y las nuevas propuestas teatrales (Pochat, 2008). Asimismo, apoyó la libre divagación de la muchedumbre, no necesariamente culta, sobre el arte contemporáneo, siendo precedente de los escritores diletantes.

En esa misma línea, la figura de Denis Diderot (1713-1784) es crucial para comprender el derrotero crítico³ y estético de la época. Estableció su crítica de arte sobre la base del factor moral, un criterio no estético que fue una necesidad acorde a su convulsionado tiempo. Diderot propuso que la educación artística sea un imperativo para que el crítico cultive el gusto por la forma, tanto teórica como práctica, en los talleres junto con los artistas⁴. Su contribución al desarro-

1 Las exposiciones del Salón de París, el libre ingreso del público y la crítica vertida en folletos o periódicos contribuyeron a una relación dinámica y activa entre el crítico, el público, la contemporaneidad artística francesa y los artistas. La crítica de arte nacida en ese contexto se distinguía de los demás géneros de la literatura artística existentes (el memorialista, el tratado doctrinal y el tratado técnico, todos desarrollados por eruditos y artistas para un público selecto), debido a que fue una respuesta al público burgués ascendente que necesitaba educarse estéticamente (Villa, 2003).

2 Este crítico escapaba de la censura de las autoridades parisinas mediante el anonimato. La Font sustentaba ese secretismo debido a que no reproducía juicios personales, sino los de la opinión pública (Lorente, 2017).

3 En la *Encyclopédie* (1751-1777), proyecto realizado en compañía de Jean le Rond d'Alembert, se incluyó una nota de Jean-François Marmontel (2009), quien define a la crítica desde dos puntos de vista: como una tarea reconstructiva, enfocada en la literatura antigua, y como un *examen ilustrado* y *juicio equitativo* sobre las producciones humanas, y, en el caso de este último, abocado a las ciencias y a las artes mecánicas y liberales.

4 Para Diderot, el gusto se desarrolla por la experiencia y el estudio. Ello demuestra la influencia que tuvo del empirismo del filósofo inglés John Locke, quien planteó que el conocimiento no viene de manera innata al

llo de la crítica es transcendental⁵ y la valoración por sus coetáneos hizo que sus postulados se desarrollen en la crítica parisina decimonónica (Lorente, 2017). Por ejemplo, se tomó importancia a la sensibilidad en la capacidad artística y en el juicio estético-crítico, así como la dualidad razón-sentimiento (Pochat, 2008) y la reflexión atemperadora de lo espontáneo y lo placentero.

De acuerdo con Valldeperes (1964), en el siglo XIX⁶ se dio el paso de la crítica positivista, de carácter formalista —secular de las disciplinas humanísticas—, a la *modernista*, cuya esencia es «bella e intrascendente, falaz en ocasiones e irresponsable a veces» (p. 65). Esta nueva forma de crítica de carácter sensible y, fundamentalmente, romántico se impuso sobre el juicio erudito⁷. La crítica modernista priorizó el estado de ánimo del crítico, por lo que este se vio comprometido: podía ser amado o estaba dispuesto a enemistarse tras emitir sus evaluaciones. Aquella sinceridad en revelar los juicios, a veces cargados de pasión, llevó a diversos infortunios a algunos oficientes.

En ese contexto, Charles Baudelaire (1821-1867) fue un mediador en «la evolución de la teoría del arte entre el Romanticismo y *fin de siècle* [donde] el genio, el sentimiento y la conciencia lo son todo, las normas sociales y lo útil, nada» (Pochat, 2008, p. 559). El poeta y crítico francés concibió al ejercicio de la crítica como algo parcial, apasionado y político, pues así era más intenso y divertido. Baudelaire (1963) señalaba que la naturaleza del crítico es inestable y, si bien partía de un punto de vista exclusivo, permitía la creación de nuevas perspectivas sobre el objeto artístico⁸.

hombre, sino a través de la práctica, es decir, la información parte de la experiencia. Para la correcta emisión de un juicio de valor, Diderot concilió que la sensibilidad y subjetividad deben estar acompañadas de un necesario conocimiento de la producción artística y cultural determinantes de su propio contexto.

5 Diderot aportó distintos modelos retóricos sobre cómo hacer crítica de arte: basándose en descripciones de naturaleza lírica y emocional, por medio de narraciones, bajo un formato similar a la correspondencia literaria o a través de diálogos ficticios. Un aspecto significativo fue darle reconocimiento al silencio de la pintura o la «dotación de alma que la percepción estética aporta a los objetos» (Villa, 2003, p. 55).

6 El afianzamiento del oficio de crítico de arte se consolidó en el siglo XIX. El principal centro de atención fue París, convertido en foco artístico y cultural del momento. Además de la capital francesa, Londres armonizó un medio idílico para el fomento artístico contemporáneo, pues abundó de críticos de arte; existieron también diversas propuestas editoriales, casas de subastas de arte, exposiciones oficiales y galerías de *marchantes*, así como la prosperidad industrial y un gran número de habitantes (Lorente, 2017). En estas dos ciudades, la obra de arte pasó de ser un objeto contemplativo a ser un objeto comercial y una herramienta legitimadora del ascenso social de los consumidores. La progresiva concurrencia de todo tipo de espectadores a los salones y el auge del mercado artístico hizo que el crítico tenga un papel cada vez más importante al momento de auspiciar, estimular, persuadir y dirigir a sus lectores.

7 Esa situación contribuyó a que proliferaran los *amateurs* o diletantes, es decir, el público no especializado, pero con ciertas nociones de arte.

8 Su pensamiento crítico se vertió en sus escritos sobre los salones de arte realizados entre 1845 y 1855. En ellos, Baudelaire determina que una teoría crítica se construye en razón de los objetos artísticos analizados y no

En Londres, sobresalen Oscar Wilde (1854-1900) y John Ruskin (1819-1900). El primero, a través del diálogo, en su obra *El crítico como artista* (1891), reflexionó sobre el concepto de *crítica de arte* en Inglaterra a fines del siglo XIX al explicar la situación que ocupaba la labor contemplativa, y por ende inútil, del crítico en un ambiente hostil provocado por el afán progresista e industrial⁹. Wilde coincidió con Baudelaire y sus ideas sobre la naturaleza de la crítica¹⁰ y el crítico: la parcialidad en el juicio de valor, lo irracional como una posición mediadora entre la razón y la pasión, el autodidactismo, el temperamento sensitivo y la búsqueda de lo bello por sobre la moral y la ética.

Por su lado, Ruskin fue un amante de la naturaleza, con dotes para el dibujo y aficionado a los viajes; además, vinculó su interés por lo gótico tardío y lo protorrenacentista con el arte inglés contemporáneo¹¹. El origen de su crítica nace de su fervor religioso y moral, así como de su entusiasmo por el arte. En ese sentido, su pensamiento no devino de una organización lógica, sino de una férrea sensibilidad¹².

Punto álgido para la crítica de arte europea fue el Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) de 1863. Dicho evento se originó debido al rechazo masivo de 3000 cuadros por la Academia de Bellas Artes de París. Esto derivó a que, ante el reclamo de los artistas por la insatisfacción del resultado, se abriera una exposición paralela a la oficial, lo cual generó que el público tomara interés por las galerías y exposiciones independientes. La más importante de ellas fue la primera exposición impresionista de 1874 en la casa del fotógrafo Nadar en el *boulevard des Capucines*¹³.

viceversa, como sucedió con Diderot. El discurso crítico, individual, particular y realizado en primera persona debe conciliar a la pasión y la razón. En ese sentido, Baudelaire rechaza la crítica *abstracta*, teórica y *algebraica*, en favor de una de tono sensible y personal. En un sentido más amplio, concibió que, por medio de la crítica, se llega a filosofar sobre el arte.

9 Wilde (1968), a través del personaje de Gilbert, propuso que la crítica puede ser arte, ya que es un producto nuevo e independiente creado a partir del juicio al objeto artístico. Así, el crítico se convierte en artista contemplativo. El artista también puede ser crítico si logra superar mediante distintos soportes o materiales su propia obra, por lo que debe tomarse en cuenta que «sin la facultad crítica no existe creación artística» (p. 41).

10 Oscar Wilde distinguió dos tipos de crítica: la ética, acorde a preceptos morales, y la estética —a la cual se adscribía—, enfocada en la belleza.

11 Ello se reflejó en su defensa a la plástica del paisajista romántico William Turner y al grupo de los Prerrafaelistas, nombre con que se conocía a los artistas ingleses seguidores de los maestros italianos del Quattrocento.

12 Sin embargo, ya en sus escritos de madurez, Ruskin mostró una naturaleza indefinible debido a problemas personales —separación conyugal, procesos judiciales, entre otros—. Encerrado en sí mismo, escribió tratados de estética y teorizó a favor de cualquier creación artística (Lorente, 2017).

13 Este acontecimiento atrajo cambios gravitantes. Entre los que competen a este estudio, destaca el reemplazo de la normativa de la Academia por la legitimidad del discurso del crítico. Es él quien decide qué producto es o no obra de arte, lo cual determina un dominio importante del mercado artístico recién emancipado del control

De acuerdo con Guillermo Solana (1997), fueron los críticos quienes explicaron el programa teórico del impresionismo francés, a diferencia de los artistas, quienes no sentaron ningún discurso porque lo asociaban con la tradición académica a la cual rehusaban. En ese contexto, se analizó «la visión subjetiva basándose en la óptica fisiológica (psicología o psicofísica de la percepción)» y los críticos «se aplicaron a la inspección y diagnóstico de las retinas de los pintores», convirtiéndose en «testigos oculistas de la pintura» (p. 14).

El mencionado autor divide la propuesta crítica del impresionismo, denominado *modelo oculista*, en cuatro etapas. En la primera (1867-1876), confluyen la concepción naturalista y la conciencia del carácter visual-subjetivo de la praxis impresionista. En la segunda (1876-1880), se incluyen los postulados de Stéphane Mallarmé y la agnosia visual, la observación sin reconocimiento conceptual del objeto, y de Edmond Duranty, con la tesis del ojo como el aparato que descompone la luz blanca en elementos del espectro solar. En la tercera fase (1880-1889), se expone la diferencia entre la visión impresionista y la normal —a razón de la hiperestesia o el aumento de coloración y la focalización de los tonos violeta y azul—, desde posturas que la señalan como problema patológico o el progreso evolutivo del ojo. En el cuarto periodo (1890-1895), se da el paso del modelo oculista a la *escritura simbólica*, la nueva pintura que proponían Vincent van Gogh y Paul Cézanne, y que se había separado de los fundamentos del impresionismo.

La situación de la crítica de arte a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX concentró múltiples enfoques, igual de semejantes al plano artístico dejado por el detonante de la praxis impresionista¹⁴. Algunos críticos predicaron la restauración de los preceptos academicistas como aliciente al quiebre sufrido, otros propugnaron por la reivindicación de la estética impresionista desde las variantes realizadas en otros países como Alemania, Inglaterra o las naciones escandinavas; voces modernas apoyaron al esteticismo simbolista, al *art nouveau* y al modernismo, mientras que los críticos más adelantados se adscribieron a las vanguardias (Lorente, 2017).

estatal. Otro aspecto fue la priorización del juicio público guiado por el crítico, quien funge la tarea de portavoz (alternativo al discurso oficial) de aquel grupo.

14 En París, el camino dejado por los artistas *oculistas* trazó continuidad con el nuevo escenario gestante. En 1887, el crítico francés Félix Fénéon empleó la palabra *neoimpresionismo*, con la cual proclamó a la pintura de Georges-Pierre Seurat como la continuación y culminación del impresionismo. Algo similar sucedía en el Reino Unido: el crítico inglés Roger Eliot Fry empleó, en una dimensión amplia del significado, el término *posimpresionista* para designar a la pintura de Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Henri Matisse y Maurice de Vlaminck (Lorente, 2017).

En Latinoamérica, la crítica de arte tuvo representantes insignes en diferentes latitudes; sin embargo, resaltan dos figuras trashumantes: José Martí (1853-1895) y Rubén Darío (1867-1916).

José Martí es el crítico de arte latinoamericano por excelencia. Nacido en Cuba, empezó a escribir crítica de arte en 1875 en la *Revista Universal* de México. Posteriormente, sus ensayos vieron la luz en Nueva York (*The Hour, La América y Patria*, 1880-1894), Caracas (*La Opinión Nacional*, 1881-1882) y Buenos Aires (*La Nación*, 1886-1889). Sus viajes por diferentes realidades estéticas le permitieron analizar artistas diversos, como los mexicanos Santiago Rebull (1829-1902), José María Velasco (1840-1912) y Manuel Ocaranza (1841-1882); el venezolano Rafael de la Cova (1850-1896); los cubanos Juan Jorge Peoli (1825-1893) y José Joaquín Tejada (1867-1934); el ruso Vasili Vereshchaguin (1842-1904); el escultor húngaro Mihaly Munkácsy (1844-1900) y los españoles Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Fortuny (1838-1874) y Raimundo de Madrazo (1841-1920); además del pintor peruano Patricio Gimeno (1865-1940). La crítica de Martí, vertida entre 1875 y 1894, reflejó el deseo de un espíritu moderno en América mediante un «arte propio, épico y grandioso» (Fernández, 1951, p. 47). Asumió el arte como verdad para incitar la reflexión en la mente y el corazón de los espectadores. Hasta 1889 sus escritos exaltaron los valores estéticos; a partir de ese año, en sus textos comenzó a dominar lo ético debido al compromiso político de Martí con la independencia de Cuba (1895-1898).

Por otro lado, el poeta nicaragüense Rubén Darío estuvo presente en la escena artística de Latinoamérica desde su arribo a Argentina, en 1893. Entre sus ensayos sobresalen los siete publicados en *La Prensa* con motivo del Salón del Ateneo de Buenos Aires, en 1895. Darío, quien buscó un arte innovador que traspase cualquier connotación temporal, vio en la pléyade de artistas que analizó una muestra de la situación artística sucedida a fines del siglo XIX en diversas realidades de América Latina. Reconoció la calidad estética de los chilenos Pedro Lira (1845-1912) y Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909); los argentinos Graham Allardice de Witt (1855-1947), Eduardo Schiaffino (1858-1935), Julio Fernández Villanueva (1858-1890), María Huergo (1871-1921) y Diana Cid García; el colombiano Alberto Urdaneta (1845-1887); el venezolano Arturo Michelena (1863-1898); el cubano Armando Menocal (1863-1942); el salvadoreño Francisco W. Cisneros (1823-1878); el uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901), entre otros.

Dentro de ese complejo panorama europeo y latinoamericano se inscribe la crítica de arte de Teófilo Castillo y su producción ensayística.

La crítica de arte y los relatos de viajes decimonónicos en el Perú

A fin de comprender el vínculo entre la crítica de arte y los relatos de viajes, en este acápite explicaremos dos puntos: la razón y propiedades del viaje, y la inclusión de la crítica en dichos relatos. Acto seguido, trataremos sobre los viajeros decimonónicos más significativos que han vertido crítica de arte sobre las manifestaciones artísticas habidas en el Perú durante el siglo XIX.

El relato de viajes es un género¹⁵ literario híbrido, pues «en un mismo texto presenta características de diversos géneros literarios, como la novela o el ensayo, y [...] puede incluir fragmentos autónomos pertenecientes a otros géneros, como cuentos, crónicas históricas, críticas de arte o poemas en prosa» (Guzmán Rubio, 2013, p. 9).

¿Por qué surge el motivo de viajar? De acuerdo con Estuardo Núñez (2013), «el hombre es viajero por naturaleza y [...] desde tiempos muy antiguos la razón del progreso determinó el desplazamiento humano». En ese sentido, el viaje se torna en un medio y un fin de complementariedad de la existencia humana; es un «impulso espiritual» y «compensación vital» (p. 17) que realiza el hombre para superar su realidad. El viajero, cuando empieza su propósito, anhela situarse en lugares que promuevan cambios favorables en su desarrollo integral. En cuanto a la difusión de sus peripecias —en este caso, por escrito— hacia los demás cohabitantes de su medio, el relato puede y trata de cumplir con las condicionantes o expectativas de dicha sociedad.

En la historia de la cultura se observa así un doble fenómeno: de un lado, las ideas y las inquietudes humanas inducen a viajar (sea imaginaria o realmente); y, de otro, los relatos de viajes (ficticios o ciertos) sirven de estímulo y acicate para la renovación de las ideas y para los sueños y las grandes concepciones sociales y políticas que provocan cambios en la organización de las colectividades.

En el caso de los artistas y los críticos, el viaje se materializa con el fin de resolver las limitaciones —que pueden ser definidas también como deficiencias— en la educación artística y estética; así como constituir el culmen del aprendizaje: el *tour* que hacían los artistas de diferentes latitudes, incluyendo los latinoamericanos, hacia los centros históricos y paradigmáticos del arte europeo (Roma y

15 De acuerdo con Guzmán Rubio (2013), convencionalmente y en sentido estricto, el relato de viajes sería un género menor por no formar parte del grupo aceptado por la crítica académica (poesía, drama y narrativa); sin embargo, bajo una definición particularizada sobre los géneros como «serie de reglas de diversa índole», el investigador entiende que los relatos de viajes presentan una naturaleza única, sometida a unas «reglas comunes» (p. 8) que se cumplen en un cúmulo importante de textos y exponentes.

París) era un imperativo para la comprensión de los modelos del arte hegemónico y el desarrollo de su sensibilidad. Aquí cabe agregar lo dicho por Acha (1992) en cuanto al entrenamiento de la sensibilidad mediante actividades *correctivo-renovadoras*, pues se alinea a las conclusiones que el trashumante experimenta tras su viaje. Esta condición es exclusiva de pocas personalidades que se atreven a buscar propuestas diferentes, incluso contrarias a su gusto estético, con el objetivo de «renovarse, corregirse o enriquecerse, vale decir, para evolucionar» (p. 19).

Es importante considerar que el viajero, cuando se aboca a producir su texto, además de relatar el viaje, incluye otros factores que directa o sutilmente busca y se revelan en el transcurso: «[e]l relato no revela el placer de viajar y de saciar una curiosidad espontánea, sino el fin utilitario del mismo» (Núñez, 2013, p. 21). El viaje satisface múltiples fines, pero también posee un propósito último: demuestra los intereses y necesidades solicitadas por la experiencia vital que el viajero expone en sus escritos.

El relato de viajes adquirió importancia al convertirse en un material autobiográfico; esta conciencia, que le otorga credibilidad al texto, demuestra el estado emocional y el bagaje cultural que posee el viajero y que aplica sobre la percepción de los objetos culturales de distintas realidades. Ello no significa que el trashumante prescindiera de «cierta dosis de ficcionalidad, justificada para amenizar o dramatizar el relato o, paradójicamente, para dotarlo de verosimilitud»¹⁶ (Guzmán Rubio, 2013, p. 12), lo cual no es arbitrario por ser distintos los estilos de discursos, así como los viajeros y sus fines.

En el tránsito del siglo XIX al XX, el modernismo originó modelos propios de los relatos de viaje. El principal género que predominó fue la crónica, que logró ser una prosa artística diferente a la informativa o el comentario (Guzmán Rubio, 2013) y estuvo cargada con atisbos particulares de cada autor, donde las impresiones de los itinerarios brillaron. Entre los exponentes más significativos de este género se tiene a José Martí, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) y Rubén Darío, todos con una amplia difusión de sus escritos en revistas sudamericanas.

16 De acuerdo con Núñez (2013), a pesar de la subjetividad con que se han construido, los relatos de viajes tienen el mérito de ser fragmentos reveladores para reconstruir una época histórica. Aunque dichas partes no son concluyentes ni definitivas y siempre estarán bajo el juicio de la crítica histórica, «[s]in duda valen por lo pintoresco del relato o por la semblanza oportuna, por la sugestión de lo vivido y visto de primera mano o por el vigor de lo que fue escrito al calor de lo acontecido. Pero debe descontarse siempre un porcentaje de arbitrariedad o desconocimiento del medio, tratándose de viajeros de paso que además no siempre dominaban el idioma del país ni estaban penetrados de su evolución histórica o social» (p. 186).

Estimamos tres puntos suscitados por efectos del modernismo: en primer lugar, «el viaje por el viaje», efectuado en el siglo XIX, se torna en «el viaje como medio» para llegar a un objetivo; la especialización digiere el mundo de forma práctica en la vida moderna, así, el viaje se reduce a «un instrumento para alcanzar otros fines de nobles contornos científicos o culturales o de prácticas menesteres» (Núñez, 2013, p. 571). En segundo lugar, sucede un cambio en la delimitación geográfica: de las amplias travesías que congregan varios países se pasa al recorrido de ciertas ciudades, esto a razón de que a medida que el mundo *empequeñeció* resultó más fácil transitar por él, por lo que se determinaron márgenes más estrictos de análisis (Guzmán Rubio, 2013). En tercer lugar, el autor/viajero indagará en estos nuevos espacios, como las metrópolis, realizando una «búsqueda estética y de reconocimiento» (p. 16) o de revitalización espiritual, si es que el desplazamiento ha sido motivado por un exilio.

De acuerdo con lo planteado por Guzmán Rubio (2013) sobre los relatos de viajes latinoamericanos en los siglos XIX y XX, uno de los factores a los que se le atribuye la poca importancia de estudiarlos es de «índole colonial [...] [ya] que dentro de América Latina siempre ha prevalecido el interés por la mirada del extranjero (la metrópoli) sobre la propia» (p. 2).

La amplia bibliografía sobre viajeros occidentales de los siglos XVI-XIX que incursionaron en América no es recíproca con el número de textos de viajeros peruanos y latinoamericanos sobre sus propias realidades. Esta dificultad priva la existencia y valoración de dichos escritos, pues además de ser una alternativa al discurso hegemónico resulta una perspectiva original surgida desde el mismo lado del objeto de estudio, así como el entendimiento de la profundidad de los múltiples contenidos que presenta, uno de ellos en especial: la crítica de arte.

Sobre el Perú, los relatos de viaje decimonónicos narrados por los europeos, si bien enfatizaron la descripción del entorno natural, las ciudades, los tipos sociales, el clima, las costumbres y los asuntos particulares, también dieron apreciaciones sobre las manifestaciones artísticas locales. Aparte del interés uniforme por el arte peruano antiguo, estos trashumantes describieron y evaluaron al arte virreinal y decimonónico de Lima, Arequipa, Cusco y Puno a partir de los modelos de sus países nativos o los paradigmas occidentales, y, en escasas oportunidades, sobre el fomento de las artes, la institucionalidad artística, la protección de los bienes histórico-artísticos y los artistas contemporáneos o históricos.

A partir de una furtiva mirada a las investigaciones en torno a los relatos de viaje, encontramos diversas muestras de interés sobre el arte peruano. En 1821, el

inglés Alexander Caldcleugh (1795-1858), durante su estadía en Lima, catalogó como «objetos de artesanía curiosos y muy buscados» a los trabajos en filigrana de plata realizados por hombres de «razas mixtas» (1971, p. 192) provenientes de Huamanga.

Con motivo de su viaje a Cusco en 1839, Eugène de Sartiges (1809-1892) comentó las pinturas virreinales de las iglesias provenientes de la «antigua escuela real de pintura» de jóvenes indios con predisposiciones para el dibujo. Sartiges (1947) fue severo al concluir que para ese momento dicha escuela era inexistente y que «los únicos pintores del Cuzco son malos pintores indios que venden por algunos pesos, retratos verdaderos de los diez incas de la dinastía de Manco Capac, copia certificada auténtica y según el original» (p. 68).

El francés Max Radiguet (1816-1899) interesa porque deliberó sobre el carácter del viaje y se percató del arte nacional durante su estadía en Lima entre 1841 y 1845. Para Radiguet (1971), el viaje efectuado comprende tres etapas: la primera es la fase de la sorpresa, donde bajo efectos del contacto instantáneo el viajero se maravilla efímeramente por lo que percibe. En segundo lugar se da la etapa de la curiosidad, en la cual sucede la exploración de los atractivos culturales de la sociedad en la que se instala el observador, con el fin de superar el rol de espectador, además de comprender dichos atractivos y asociarse a ellos. Finalmente, está el momento de reflexión y la crítica.

La cualidad de artista que posee Radiguet se percibe cuando comenta de forma detenida —y analítica en algunas situaciones— los bienes artísticos de las iglesias, museos y colecciones privadas. Este factor se complementa con el conocimiento de anteriores escritos de pintores viajeros, como Johann Moritz Rugendas (1802-1858) respecto a algunas pinturas de mérito en el sur andino. El viajero francés atribuyó, cotejó y destacó las firmas europeas reconocidas, como las de Francisco de Zurbarán (1598-1664), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Anton Raphael Mengs (1728-1779). En cuanto a los pintores peruanos, fue drástico al indicar que ellos no recibieron enseñanza ni estímulo alguno y que no hay ningún medio de formación artística en Lima. De entre todos los artistas, resaltó a Francisco Laso (1823-1869) e Ignacio Merino (1817-1876)¹⁷, este último por aminorar la paupérrima situación gracias a que impartía «una única clase de dibujo elemental» (Radiguet, 1971, p. 109).

17 Respecto a Laso y Merino, Radiguet (1971), los consideró como las promesas del arte peruano sobre la base de que, luego de sus estadías de aprendizaje artístico en Francia, volverían a su patria a «reanudar la cadena de tradiciones» que han configurado históricamente a Lima como «la cuna del arte americano» (p. 111).

Lo más significativo es conocer que Radiguet concordó con Sartiges al sindicar como los únicos representantes de la pintura nacional contemporánea a los indios,

[...] valientes obreros del Cuzco y Chuquisaca, ocupados sin tregua en reproducir, melancólicamente, la imagen de sus antiguos jefes incas. Siempre una docena de figuras, dispuestas irrefragablemente sobre una misma tela, con el orden de un tablero de ajedrez: están uniformemente revestidas de una especie de dalmática, llevan sobre la frente la bellota roja y la franja, signos distintivos del poder soberano; y tiene en la mano el bastón de mando, común a casi todos los caciques del océano indio (p. 111).

El viajero francés Laurent Saint-Cricq, bajo el seudónimo de Paul Marcoy (1815-1887), se refirió al arte producido en Cusco en su obra *Voyage a travers l'Amérique du Sud. De l'Océan Pacifique a l'Océan Atlantique* (1869). Marcoy (2001) comentó sobre el robo patrimonial sufrido en las iglesias locales para satisfacer el gusto de extranjeros adinerados, como lo sucedido con el lienzo *Huida de Egipto* en el convento de la Recoleta, recortado por un monje de dicho claustro gracias al ofrecimiento de una onza de oro.

Para el autor, el indio se introdujo en el arte como un copista del arte europeo, especialmente de la pintura española y flamenca que abarrotaban los lugares sacros. Fue severo al afirmar que el artista local, si bien llegó a un perfeccionamiento en el calco, fue favorecido por la oscuridad de las iglesias. A su vez, en varios casos, estas obras engañaban a los viajeros, los cuales creían haber encontrado raros originales cuando en realidad no tenían «otro mérito que el de una servil fidelidad» (p. 398).

Ello le sirvió a Marcoy para entablar la relación con la actualidad artística cusqueña. El observador francés intuyó que los artistas se ejercitaban mediante grabados de cualquier índole que llegaron a sus manos y con las copias hechas por sus antecesores, debido a la falta de originales europeos. Al prescindir de una metodología y rigor académico, es decir, estudios de «anatomía y de osteología, de estudios según el yeso, las figuras sin piel o el modelo viviente, de perspectiva lineal o aérea», Marcoy le restó mérito al arte cusqueño y lo catalogó como falto de originalidad por no cumplir con aquellas «primeras nociones del arte» (p. 399). Y añade lo siguiente:

De allí la incomodidad, la rigidez, la falta de animación que presentan sus obras y que chocan a primera vista. Todos sus personajes, contruidos por secciones copiadas, parecen recortados con sacabocados y pegados a la tela; ninguno de ellos avanza ni retrocede; ni un soplo de aire circula en torno a estas taciturnas siluetas, a las que por lo demás un color rubio y cálido continuado por tradición, y un colorido a menudo fresco y encantador, recomiendan a la atención (p. 399).

Vale decir que el viajero brindó datos interesantes sobre los materiales empleados, los temas solicitados (todos de carácter religioso), el precio en relación al tamaño del encargo y el procedimiento de contrato entre el comitente y el artista. Además, y a pesar del enjuiciamiento desfavorable que brindó en un primer momento sobre la naturaleza de *copista* del artista cusqueño, admiró el buen resultado que conseguían sus pinturas al usar materiales inusuales para ojos de un occidental, como tierras y ocre de barrancos, polvos de colores de botiquería, huesos quemados, incienso en polvo, aceite de pulpería y pelos de perro como pincel.

El principal problema que refirió el francés para el desarrollo de las artes en Cusco es, más que los conflictos políticos y «catástrofes privadas», el espíritu serio de los cusqueños, quienes están más avocados a la teología o el derecho canónico que al arte. A aquel desinterés se suma la desaparición del mecenazgo religioso, el cual ya no solicita pinturas a los artistas, al igual que las familias cusqueñas, cuya economía era modesta. Marcoy concluyó que la situación artística, en el caso de la pintura, se limitaba a dos o tres pintores activos en la ciudad, los cuales «correrían el riesgo de morir de hambre si los negociantes o conductores de tropas, atraídos al Cuzco por las necesidades de su comercio, no les hicieran algunos pedidos pictóricos, con los cuales, una vez de retorno, logran bonitos beneficios» (p. 401).

El viajero resaltó a uno de esos artistas, apodado por él como Rafael de la Cancha, quien, gracias a su amistad, le mostró su quehacer artístico y su ambiente de trabajo; compartiéndole además las desdichas que posee por su desvalorizado oficio. Marcoy, al mismo tiempo que se apiada de él, lo homenajea:

¡Pobre Rafael! Si ahora duerme en la fosa común destinada a los indios del pueblo y a los artistas del Cuzco, ¡ojalá el recuerdo de los millares de obras maestras que pintó sobre tocuyo encanten los sueños de su último descanso! (p. 403).

Respecto a los escultores, el francés indica que la particularidad de su trabajo los diferencia notoriamente de los pintores: eran pobres y trabajaban en precarias condiciones; además, exhibían una descuidada indumentaria. Al igual que con los pintores cusqueños, Marcoy fue intransigente a aceptar un método diferente al académico:

El arte de amasar la arcilla y de bosquejar la primera idea es desconocido para ellos. Por lo demás, tampoco tienen ningún pensamiento al que dar forma en esbozo, y no hay arcilla plástica en los alrededores del Cusco. Su obra se limita a adaptar cualquier miembro a cualquier cuerpo, cuyos moldes les han legado sus predecesores (p. 404).

Sin embargo, rescató el procedimiento de elaboración de los ojos de vidrios de las efigies, cuya mirada presenta «esa luminosidad radiosa que maravilla al extranjero» (p. 405). De la misma forma, informó que los materiales descartados en las ciudades europeas son empleados por los escultores cusqueños como herramientas de confección de sus personajes: huesos de carnero y de aves de corral cumplen las funciones de «desbastadores, rascadores, pulidores», hojas de cortaplumas junto a «clavos viejos, pinceles viejos y guantes viejos»; los limitantes que tiene el escultor local hace que «[s]u ingeniosa miseria» transforme para bien «todos los medios posibles» (p. 405).

Entre los viajeros latinoamericanos podemos consignar al intelectual chileno José Victorino Lastarria (1817-1888), quien en su obra *Carta sobre Lima* (1851) brindó puntuaciones sobre la situación artística de la capital peruana en ese momento. De la escasez de pintores notables que percibió, Lastarria (2014) rescató como único exponente significativo a Francisco Laso,

[...] joven peruano de gran mérito y pintor distinguido, [que] está dispuesto a servir la academia por amor al arte. Este joven que ha cultivado su talento en Europa, es un artista en toda la extensión de la palabra: sus obras revelan sus conocimientos, y su álbum muestra al verdadero genio que tiene inspiración, que concibe con fuerza y naturalidad y que ejecuta con valentía y originalidad sus concepciones (p. 172).

Lastarria fue severo al indicar las dificultades por mejores vías de desempeño en las actividades artísticas: la creación de una academia de dibujo, «mandada establecer por un antiguo decreto del gobierno republicano», pero inexistente a la fecha y utópica por la preferencia del gobierno por la educación científica

antes que la artística. La academia de pintura a la que se refirió era una excepción surgida «con provecho y a poca costa». Esta reflexión fue motivada por su conocimiento sobre el impulso artístico sucedido anteriormente —en alusión al arte virreinal—, del cual concluye que si bien «ha tenido su época», dicha «afición subsiste todavía», por lo que sugirió que «con estímulo y protección se desarrollaría prodigiosamente» (p. 172).

El crítico chileno Vicente Grez (1847-1909), desterrado político por el gobierno de José Manuel Balmaceda, se asentó en Lima entre 1891 y 1893. A raíz de su estancia escribió *Viaje de destierro* (1893). En este relato efectuó una radiografía cultural de la sociedad limeña, comentando, aunque de forma reducida, el aspecto artístico a través de un grupo de obras de arte virreinal y tres esculturas decimonónicas. El modo de abordar estas últimas es particular: enfrentó postulados concebidos por el imaginario colectivo y el discurso del artista, percibido por la disposición formal e iconográfica, con su juicio particular, argumentado a través de hechos históricos. En primer lugar, la escultura ecuestre de Simón Bolívar hecha en 1859 por el italiano Adamo Tadolini (1788-1868) tuvo para Grez una connotación religiosa al referir que dicha obra *santifica* el sitio donde se perpetraron juicios horrendos, en alusión al local del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. La descripción que hace de Bolívar, como reflejo de «la gracia i fuerza que le distinguía», se contrasta con la memoria colectiva guardada por la sociedad limeña sobre el Libertador por sus acciones políticas y personales, debido a «la vida de adulación i desenfreno que hizo, donde la reputación moral del héroe se perdió por completo» (p. 186).

Otra escultura que analizó fue el *Monumento a Cristóbal Colón* (1860) del italiano Salvatore Revelli (1816-1859), mármol que según el observador chileno estaba ubicado en la plaza Santa Ana¹⁸, frente al Palacio de la Exposición. Grez nuevamente enfrentó la traducción visual que percibe de la propuesta del escultor y que es intuita por el público con la postura histórica del navegante (la cual critica): Colón exhibe un interés pedagógico y humanista en cuanto asiste a la indígena americana a sus pies; en ese discurso se extrapola que la salva de la ignorancia y le otorga «libertad». Acto seguido, el chileno contrastó esa postura colonialista que concebía a los hombres americanos como incivilizados y, por ende, inmersos en la ignorancia, al declarar que la aparente libertad jamás se efectuó, pues la conquista americana sucedió en términos de raptó, esclavitud y avaricia.

18 Grez erró en este dato, pues la plaza Santa Ana está ubicada en Barrios Altos.

El viajero impulsó la salvaguardia de los bienes artísticos virreinales por representar y contener elementos de la identidad peruana. Ahondó en la reflexión al intuir que dicha ausencia de identidad se agravaría aún más cuando contribuya en el desbalance que tiene Lima frente a otras ciudades sudamericanas como Valparaíso.

Hoy Lima, en plenitud de su decadencia, ve con tristeza cómo la han aventajado pueblos de su mismo origen que antes no existían. Valparaíso, ciudad de este siglo, supera en población i riqueza a Lima i el Callao reunidos, i si la simpática i querida ciudad de los virreyes no hace un esfuerzo heroico para levantarse de su postración, en poco tiempo no será sino un montón de adorables vejeces que el viajero visitará con doloroso silencio (pp. 194-195).

Por último, el observador cuestionó el *Monumento al Dos de Mayo* (1866-1874), situado en el «Camino de Cintura, frente a la Avenida del Callao». El análisis formal, además de los materiales empleados, le sirvieron para reconocerle la categoría de «obra de arte hermosísima» (p. 197); sin embargo, cuestionó que se haya propuesto conmemorar la unión de los cuatro países sudamericanos afectados (Perú, Chile, Bolivia y Ecuador) más que otorgarle un homenaje unipersonal al héroe peruano José Gálvez, que defendió con su vida el puerto del Callao, o, como sostuvo Grez equívocamente, al «hecho mismo de [tomar las] armas que fue exclusivamente peruano»¹⁹ (p. 198).

Otro exponente significativo que incluyó comentarios artísticos durante sus viajes fue el intelectual francoargentino Paul Groussac (1848-1929). En 1893, Groussac recorrió un largo trayecto desde Argentina hasta Norteamérica. Sus peripecias desembocaron en su escrito *Del Plata al Niágara* (1897), libro que definió como «apuntes personales, tomados durante el mismo viaje y sin hacer mucha cuenta de la opinión exterior» (p. vii). Groussac estuvo quince días en Lima y dicha experiencia la vertió en dos capítulos de su obra. En líneas generales, el viajero intuyó una decadencia cultural sistemática debido a la modernidad y la nulidad política peruana, esta última aparentemente originada por las consecuencias de la guerra con Chile; pero que tiene raíz en la prolongada corrupción fiscal.

19 Grez se equivocó al obviar el combate de Abtao, sucedido en territorio chileno, donde Manuel Villar Olivera, contralmirante peruano, comandó la escuadra aliada (peruano-chilena) que se enfrentó a las huestes españolas. Es sugerente el desconocimiento por parte de un nacional con respecto a hechos trascendentales para el desarrollo de su país.

Respecto al campo artístico, mostró interés en los bienes virreinales, los que a su juicio constituían la verdadera imagen de Lima. En su visita al Palacio de la Exposición, si bien considera que tiene mérito como inmueble, la colección de bienes arqueológicos y los jardines que rodean el edificio, así como sus salas de arte, dan la impresión de ser parte de «un paseo espléndido pero desierto» (p. 93).

Groussac destacó de entre los pintores a Ignacio Merino y Luis Montero (1826-1869), este último autor del óleo *Los funerales de Atahualpa* (1865-1867). Al afirmar que las pinturas de ambos sorprenden a quienes conocen el ambiente artístico de Chile y Argentina, el viajero comparó las realidades artísticas de dichos países al aludir que en estos no hay exponentes de similar calidad. Esta conclusión no se inhibe de realizar una crítica furtiva. El observador se detuvo en el cuadro de Montero para demostrar que, si bien el carácter y el dibujo son «excelentes», los colores son armónicos y el despliegue de algunas figuras resulta atrayente, como Atahualpa y los «monjes»; en líneas generales, el conjunto le parece carente de vida. La teatralización y el «congelamiento» de las posturas de los personajes le recuerdan al fin de un tercer acto, «después del *tutti* infalible» (p. 94), o la caída del telón tras un concierto musical.

En cuanto a la escultura, el viajero francoargentino exaltó el *Monumento al Dos de Mayo* como «la obra escultórica más bella de la América española», aunque criticó que fuera ubicada en «una plaza lejana donde nadie lo ve...» (p. 87). Groussac, a pesar de su atracción hacia dicho monumento, erró al atribuirlo al francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887).

Panorama de la crítica de arte en Sudamérica

¿Qué tipo de crítica de arte se tuvo en el tránsito del siglo XIX al XX en América del Sur? La crítica de arte sudamericana fue sometida por la influencia cultural de Europa. En ese sentido, varios criterios admitidos en el arte europeo fueron aplicados en el ejercicio de la crítica en países como Perú, Bolivia, Chile, Argentina, entre otros. Este enlace no desacredita las particularidades ocurridas en dichas naciones, pues en cada una de ellas se tuvo actitudes específicas correspondientes a los asuntos prioritarios contextuales que afrontaban. Una de las reacciones sistemáticas que se percibió fue la afrenta a este influjo tributario mediante la promoción del arte y el artista nacional. Estos discursos tuvieron cabida indistintamente en el proyecto oficial y privado, en determinados casos, en el marco

de proyectos conmemorativos, como los centenarios independentistas. Por otro lado, en el paso del último cuarto del siglo XIX a las primeras décadas de la nueva centuria, preponderó la crítica realizada por diletantes, es decir, aficionados con profesiones cercanas a las humanidades, pero que prescinden del rigor de un especialista y ejercen el oficio de crítico como pasatiempo, ya sea por estrategia de posicionamiento social o por la necesidad de impulsar cambios gravitantes en la cultura; en ese grupo también se incluye a los artistas-críticos, quienes tomaron acciones, en algunos casos, con pretensiones institucionalizadoras.

En este acápite analizaremos el desarrollo crítico y los exponentes activos más significativos desde la última década del siglo XIX, fecha en que Teófilo Castillo se encuentra instalado en Buenos Aires, hasta 1918, año en el cual culmina su travesía a La Plata. Acorde a nuestros objetivos, trataremos la crítica de arte en los cuatro países que Castillo recorrió durante su viaje.

Perú

Las personalidades abocadas al campo de las artes y letras que fungieron como críticos eran miembros del estrato burgués. Ellos pasaron estancias prolongadas en el extranjero, concurrían a exposiciones y presenciaban el comercio artístico europeo. Desde esas realidades o en Lima, divulgaron sus impresiones a través de diversos medios, donde prepondera la simpatía por lo moderno —en contraposición al gusto de las familias tradicionales— (Castrillón Vizcarra, 1980). Al margen de este escenario, abundaron diversos escritos anónimos de aspecto informativo, de inventario y biográficos, así como notas firmadas con seudónimos, recurso que permitía valorar sin reproches directos.

La necesidad de promover el desarrollo de las artes e incitar la especialización del juicio de valor llevó a que los mismos artífices ejercieran de críticos por la pertinencia que creían tener al conocer el proceso artístico de primera mano²⁰. Resaltan en ese grupo Herminio Arias de Solís (1881-1926), radicado en París desde 1902, con sus «Garabatos artísticos»²¹, enviados en 1906 a la revista

20 Entre los pintores que participaron como críticos podemos considerar a Abelardo Álvarez Calderón (1847-1911), Juan Guillermo Samanez (1870-1928) y Carlos Jiménez (1874-1911). Ellos empuñaron la pluma para tratar sobre la actualidad artística, la enseñanza del dibujo y los concursos de la Academia Concha.

21 Donde evaluó las obras de los franceses Dominique Ingres (1780-1867), Édouard Manet (1832-1883), Jean-Paul Laurens (1838-1921) y Ernst Georges Bergès (1870-1934); del inglés John Lavery (1856-1941) y de los impresionistas, exhibidas en el Salon d'Automne.

Actualidades, y Enrique Domingo Barreda (1879-1944), quien alternó los pinceles con la crítica en publicaciones como *Ilustración Peruana*²².

Algunos ensayos remitidos desde Europa se detuvieron en los salones parisinos y reflexionaron a partir del modelo europeo sobre la realidad artística peruana. Es el caso de los hermanos Ventura (1886-1959) y José García Calderón (1888-1916). Ventura, quien se afilió a la estética impresionista y enterado de la crítica francesa de su tiempo, comentó, en 1907, sobre la crisis, desorientación y monotonía que percibía en la plástica francesa²³. José cuestionó la capacidad del artífice indígena —a raíz de problemas relacionados a la imaginación, el entorno y el factor político— (Castrillón Vizcarra, 1980) y la revitalización de las artes por el artista criollo²⁴. También forma parte de este conjunto Raymundo Morales de la Torre (1885-1936), quien, desde París, se interesó por los artistas peruanos que residían allí y los eventos artísticos contemporáneos²⁵; del mismo modo narró sus impresiones de viajes, con hincapié en los bienes artísticos observados, como el realizado al castillo de Sant'Angelo en Roma.

En Lima, Federico Larrañaga (?-1911) era el modelo de crítico por su naturaleza polifacética, polémica y transitoria²⁶. Como ensayista disertó desde 1896 sobre artistas de diversa índole²⁷, proyectos artísticos²⁸ y la institucionalidad artística. Dentro del grupo de diletantes, Luis Varela Orbegoso (1878-1930), quien firmaba como Clovis en su columna «La hora actual» de *El Comercio*, sobresale por su prolongada actividad crítica desde 1908. Debido a la brevedad, la forma

22 En uno de sus ensayos de 1912, Barreda explicaba su desilusión por aguardar nuevas tendencias del arte contemporáneo, acusándolo de poseer espíritu indeciso y pensamiento inquieto.

23 Debe aclararse que su simpatía por el impresionismo se limita al desempeño de los «maestros» o primeros exponentes como Camille Pissarro, Édouard Manet y Pierre-August Renoir, y desdeñaba al impresionismo «en agonía», «desviación contra natura a que lo conducen sus discípulos» (García Calderón, 1907, p. 736). Fueron motivo de su crítica los franceses Edmond Aman-Jean (1858-1936), Georges Rochegrosse (1859-1938) y Henri Martin (1860-1943). Resaltan Auguste Rodin (1840-1917) y Eugène Carrière (1849-1906), en quienes García Calderón confió un buen augurio: ambos traspasan los límites de su arte. La caricatura, el cinema y las frivolidades parisenses también fueron tópicos de varios ensayos suyos.

24 Aquel análisis lo realizó en cuatro entregas bajo el título «Notas de arte peruano», publicadas en 1908 en *Varietades*.

25 Morales de la Torre visitó el taller de Arias de Solís en el *boulevard* Saint-Jacques, en 1908. En otros ensayos analiza los *salons* —oficial e independiente— de 1908, donde valora al peruano Carlos Baca Flor (1867-1941) junto a sus predilectos, el español Ulpiano Checa (1860-1916) y Henri Martin.

26 Resalta el hecho de que también practicó la pintura. Por otro lado, es significativo que Teófilo Castillo, quien batalló contra los *amateurs*, haya considerado a Larrañaga como el modelo ideal de crítico de arte.

27 Entre ellos están Paul Gauguin, Juan María Guislain y los peruanos Daniel Hernández (1856-1932) y Luis Astete y Concha (1867-1914), así como la italiana, radicada desde los cinco años en Lima, Valentina Paganí de Casorati (1863-1919).

28 Nos referimos a la *Liberté, égalité, fraternité* de Baca Flor (1905) y el monumento al libertador don José de San Martín (1906) del escultor español Pedro Rosselló.

directa de exponer sus ideas y sin una pretensión competitiva, su crítica constituye un aleteo fugaz (Leonardini Herane, 2015).

De postura académica, con predilección por la pintura histórica, Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935) tuvo una labor cuestionada, pues participó como juez y parte en los concursos de la Academia Concha. Además de crítico, fue conferencista sobre temas de arte, practicó la pintura y la arqueología (Paz-Soldán, 1917), y formó parte de diversas comisiones para el fomento artístico²⁹.

Un grupo de críticos provenientes del movimiento Colónida (1915-1916) formó un férreo aval de la estética decadentista: Augusto Aguirre Morales (1888-1957), Alfredo González Prada «Ascanio» (1891-1943)³⁰, Abraham Valdelomar (1888-1919) y José Carlos Mariátegui (1894-1930). Los dos últimos sobresalen por sus particularidades: lo sensible más que lo técnico prepondera en el juicio de Valdelomar³¹, es decir, aquello que brinda sensaciones y sentimientos al espectador; mientras que Mariátegui³², antes de partir a Europa en 1919, no poseía una rigurosidad conceptual ni teoría del arte definida, por lo que su propio ímpetu fue determinante en muchos de sus juicios.

Entre los críticos poco frecuentes merece considerarse a Juan Tassara, cuyo concepto de arte era asumido como religión³³ (Castrillón Vizcarra, 1980), Luis Góngora «Aloysus», quien trató sobre los concursos Concha y la exposición del Círculo Artístico (1918), y Alberto Jochamowitz «Juan Boltraffio» (1881-1974),

29 Enjuició obras y artistas nacionales como el retrato de Manuel Pardo (1888) de Carlos Baca Flor, el monumento a Jorge Chávez de Manuel Huertas y los lienzos *El huayno* y *El último cartucho* (1898) de Juan Lepiani (1864-1932); otros ensayos declaran la necesidad de la educación artística para favorecer el cultivo de artistas locales, ello a raíz de la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1912 (Gutiérrez de Quintanilla, 4 de setiembre de 1913). Respecto al mantenimiento, en 1914, de la colección del Museo Histórico Nacional (institución centralista de bienes histórico-artísticos estatales y privados, la cual dejó de existir en 1945, cuando se dividió en el Museo Nacional de Arqueología, el Museo del Virreinato, el Museo de la República y el Museo de Arte Italiano), Gutiérrez de Quintanilla publicó en *La Prensa* (4 de mayo de 1914) el peritaje técnico e histórico realizado a cinco lienzos atribuidos a Abraham Brueghel (1631-1690), hechos en el siglo XVII y donados por la señorita Isabel Ugarte.

30 Aguirre Morales y Ascanio estuvieron en la trifulca vertida en prensa sobre las exposiciones del español José María Roura Oxandaberro (1880-1947) y del argentino Svetozar Franciscovich.

31 Conocido también como El Conde de Lemos, Valdelomar escribió ensayos sobre arte desde 1912. Disertó sobre artistas como los peruanos Bernardo Rivero (1889-1965) y Ricardo Flórez (1893-1983), el español Xavier Gosé (1876-1915), el portugués Raúl María Pereira (1877-1933), Roura Oxandaberro y Franciscovich.

32 Mariátegui tuvo una polifacética labor en la prensa limeña. Desde 1914 aparece como crítico de arte bajo el seudónimo de Juan Croniqueur. Entre sus tópicos, analizó los concursos Concha —donde valoró a las noveles pintoras— y la obra de artistas locales, como Luis Ugarte (1876-1944) y Herminio Arias de Solís, este último amigo suyo. Su crítica deja percibir elementos decadentistas y toques de modernismo.

33 Tassara estuvo afiliado al idealismo platónico y al pensamiento de John Ruskin sobre la pertenencia del artista-crítico a un grupo reducido y legitimado que predica sus ideas a los demás (Castrillón Vizcarra, 1980).

activo desde 1912³⁴ e indiferente a las propuestas estéticas y teóricas de las vanguardias (Jochamowitz, 1949).

La necesidad de tomar la palabra sobre asuntos de arte en la esfera pública llevó a algunos intelectuales autodefinidos como *no-críticos* a ejercer esta labor furtivamente por afinidad hacia un artista o para sentar discusión contra los críticos institucionalizados. En el primer caso sobresale José Gálvez (1885-1957), quien, en su ensayo de 1915 sobre Darío Eguren Larrea, no reparó en consideraciones técnicas, ya que no sabe «hablar ex-Cathedra de arte» (p. 2515), solo resaltó el aspecto humano y sensible del artista. Como ejemplo del segundo caso está Luis de Ulloa (1869-1936), quien, como parte del jurado del concurso Concha de 1914, reclamó a los críticos que no son los únicos que pueden comprender y admirar las obras de arte, pues la sensibilidad es una facultad innata en el hombre (Ulloa, 31 de diciembre de 1914).

Por último, se encuentra la actividad crítica femenina de manos de Aurora Cáceres «Evangelina»³⁵ (1877-1958). Escritora, conferencista y viajera adscrita al modernismo, entabló amistad con artistas como Carlos Baca Flor, Daniel Hernández y Mariano Benlliure (Pachas Maceda, 2009), sobre quienes refirió en sus escritos, así como sobre José María Roura Oxandaberro y Svetozar Franciscovich.

Chile

En las últimas décadas del siglo XIX, el escenario de la crítica de arte en Chile poseía a pintores, escultores, literatos e intelectuales de diversa índole que debatían en prensa sus ideas en aras de su institucionalización y auge en el escenario artístico. En los primeros años del siglo XX, los críticos apostaron por las vanguardias en rechazo de lo tradicional, entendido como la pintura romántica y realista. Por un lado, sobresalieron el pintor Pedro Lira, el pintor y crítico francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946) y el político y escritor Vicente Grez, representantes de la élite oligárquica ilustrada; mientras que, desde la clase media meritocrática, impusieron debate el escultor José Miguel Blanco (1839-1897) y el pintor Juan Francisco González (1853-1933) (Madrid, 2013).

34 En sus ensayos, Jochamowitz comentó sobre el Salón de Otoño de París en 1912, el remate de la colección Doucet (1912) y las exposiciones de Roura Oxandaberro, Franciscovich y Darío Eguren Larrea (1892-1942), en 1916. Su concepto de arte es la mimesis: el artista debe replicar la naturaleza.

35 «[...] las críticas de Evangelina se distingue[n] por la originalidad de sus concepciones, por su espíritu conservador y por las orientaciones prácticas que deduce de los problemas de la vida...» (Paz-Soldán, 1917, p. 100).

Pedro Lira, desde su retorno a Chile, en 1882, estuvo activo en la prensa santiaguina³⁶ con un estilo breve, irónico, mordaz, polémico y ameno (Yáñez Silva, 1933). Gracias a los laureles obtenidos³⁷, su pericia pictórica y su documentado conocimiento sobre el arte chileno³⁸, se impuso como voz autorizada. Su criterio estético transitó entre los preceptos del academicismo, el romanticismo y el realismo, a medida que se adscribía a ellos en la pintura (Allamand, 2008).

La búsqueda de una autonomía e identidad propia en el arte chileno fue un tópico de interés para Ricardo Richon Brunet, radicado en Santiago desde 1900. Publicó sus ensayos sobre arte en el diario *El Mercurio* y revistas como *Selecta*³⁹. En «El arte en Chile» (1910a), ensayo incluido en el *Catálogo Oficial Ilustrado* de la Exposición Internacional de Bellas Artes, Richon Brunet repasó el desarrollo artístico y estético en ese país, el cual estuvo propiciado por «una necesidad [...] un instinto latente del espíritu nacional» (p. 35), que fue desembocado en artistas contemporáneos como los pintores Pedro Lira, Ramón (1854-1937) y Pedro Subercaseaux (1880-1956), Joaquín Fabres (1864-1914) y Álvaro Casanova y Estorach (1857-1896), así como los escultores Virginio Arias (1855-1941), Simón González (1859-1919), entre otros. Esto no desacreditó el prejuicio de Richon Brunet respecto a la persistencia del modelo europeo y sus referentes de evaluación artística (salones y crítica de arte) en los «instintos artísticos» de los artistas chilenos.

Las exposiciones nacionales fueron un punto atractivo para comprender el derrotero estético sobre la plástica del momento y la situación de la crítica por los mismos críticos. Por ejemplo, el Salón Nacional de 1890 fue, para Vicente Grez⁴⁰, el balance de lo producido en pintura y escultura en Chile en las últimas

36 Consignamos dos publicaciones: *Anales de la Universidad de Chile* (1884-1890) y *El Diario Ilustrado* (1902-1970).

37 Entre las medallas y premios obtenidos por Lira figuran los otorgados por el Salón Oficial de Santiago (1895), la Exposición General de Santiago (1888), la Exposición Universal de París (1889 y 1900) y el *Hors Concours* del Salón de París (1900).

38 Lira publicó el *Diccionario biográfico de pintores* (1902), donde proyectó el panorama plástico de Chile para su época.

39 A través de su columna «Conversando sobre arte», Richon Brunet valoró a diversos artistas y al ambiente artístico local y europeo. Por ejemplo, en 1910 consideró al pintor Ernesto Molina (1857-1904) como una figura importante para el arte chileno, más que por su obra pictórica, por elevar «el nivel del gusto y despertar la inteligencia artística, enseñando a tantas personas a comprender, a apreciar, y a admirar los objetos preciosos del arte antiguo que él había sabido encontrar y reunir» (1910b, p. 338); en 1911, la muestra de la colección de la familia Eyzaguirre en la Galerie Française hizo que le acreditara a este espacio el título de «centro artístico refinado de Santiago» (p. 109); y exaltó, en 1912, los cuadros de Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), pintor belga a quien definió como pieza importante de la escuela artística inglesa de su tiempo.

40 Grez publicó sus ensayos en la *Revista de Santiago* y la *Revista de Bellas Artes* (1889-1890), esta última fundada por él.

décadas⁴¹, de la misma forma que demostró la pervivencia del uso de criterios académicos como la línea, el color, la composición y el tema (Madrid, 2013) en los juicios valorativos de la crítica contemporánea. Por otro lado, el escritor Nathanael Yáñez Silva⁴² (1884-1965) celebró la calidad de obras que tuvo la exposición del Centenario (1910), refiriendo a que Europa vino con lo mejor de su producción (Yáñez Silva, 1955). Además, aseveró que la crítica de arte chilena vertida en las primeras décadas del siglo xx fue dirigida por aficionados o gente de buena voluntad, pero no por expertos; en tal sentido, abundaban los escritos literarios y apasionados, mientras que el análisis técnico era escaso (Yáñez Silva, 1933).

El escultor José Miguel Blanco batalló de forma constante como crítico desde su tribuna *El Taller Ilustrado*, el primer diario del país dedicado exclusivamente a temas de arte, el cual fundó en 1886 y dirigió durante cinco años (Zamorano Pérez, Madrid Letelier y Cortés López, 2013), por el incentivo de la plástica chilena. La decisión de «involucrar en el público el gusto de las bellas artes», «enmendar el rumbo a la crítica i de estimular a la juventud que se dedica al arte» (p. 152), así como el proyecto de creación de un museo de Bellas Artes en Chile (hecho efectuado en 1880) se revelaron a través de sus escritos e iniciativas editoriales desde 1877, y estas propuestas se concretizaron en el mencionado periódico. Fue significativa la confrontación que tuvo, junto a figuras como los pintores Pascual Ortega (1839-1899) y Cosme San Martín (1849-1906), contra Pedro Lira y Vicente Grez, voces de la *oficialidad* artística, respecto a las disposiciones «antojadiza[s]» y «a favor exclusivo de sus conveniencias y redes sociales» (p. 156) entabladas con la Unión Artística⁴³, entidad de promoción del arte anterior a la Academia de Bellas Artes.

Entre las mujeres que ejercieron la crítica de arte consideramos a dos escritoras feministas provenientes del sector aristocrático: Inés Echeverría «Iris» (1868-1949) y Mariana Cox de Stuken «Shade» (1871-1914). Activistas por la libertad cultural de la mujer, Iris y Shade, además de novelas y crónicas de viaje, publicaron ensayos sobre arte en revistas santiaguinas como *Familia*, *La Tribuna Ilustrada* y *Siluetas* (Subercaseaux, 2016), donde conciliaron «los intereses tradicionales de

41 El crítico chileno evaluó a artistas ya posicionados, como Pedro Lira, Nicanor Plaza (1844-1918) y Celia Castro (1860-1930), junto a nuevas figuras, como Daniel Tobar y Carlos Larraquiere (1858-1928).

42 Yáñez Silva inicia su carrera como crítico en 1905 en la revista *Zig-Zag*. En 1906 participó en *El Diario Ilustrado* gracias al auspicio de su amigo Pedro Lira.

43 Entidad creada por Pedro Lira y Luis Dávila Larraín en 1867. Tuvo como misión desarrollar las Bellas Artes en Chile (Zamorano Pérez, Madrid Letelier y Cortés López, 2013).

la mujer de elite (la moda, la decoración) con los nuevos intereses de la mujer en el mundo moderno (el arte, la lectura, la vida del espíritu)» (pp. 283-284).

Argentina

En el escenario artístico argentino del tránsito del siglo XIX al XX, además de Rubén Darío y el peruano Alfredo Chiabra «Atalaya» (1889-1932), los críticos locales refulgían con un fuerte compromiso por enarbolar el espíritu nacional en la sociedad de su país. Esto se ve en 1908, cuando el crítico francés Godofredo Daireaux (1849-1916) comunicó que el arte argentino pasaba por una grave desatención frente a la dependencia cultural europea⁴⁴, a raíz de que varias asociaciones desearon un retrato del difunto presidente Carlos Pellegrini hecho exclusivamente por pinceles extranjeros reconocidos.

En este escenario crítico se sumaban a Daireaux las voces de personalidades multifacéticas como Martín Malharro (1865-1911), Eduardo Schiaffino, Atilio Chiáppori (1880-1947), José León Pagano (1875-1964) y Manuel Gálvez (1882-1962).

Catalogado como «artista moderno y contestatario» tras su retorno a Buenos Aires en 1902 por la introducción de una nueva práctica del arte —imitar el pincel impresionista— y su labor pedagógica respecto al dibujo (Malosetti Costa, 2016), Martín Malharro fue un arduo polemista en la prensa argentina⁴⁵.

Por su parte, Eduardo Schiaffino⁴⁶, pintor, gestor artístico y ensayista, pidió en sus escritos por la protección del arte nacional, así como la necesidad de un Museo Nacional de Bellas Artes, del cual se convirtió en su primer director en 1895.

44 «Tenemos una propensión muy arraigada a preferir, especialmente en arte, todo lo que nos viene de afuera a todo lo que tenemos en casa. Esa propensión honra nuestra modestia y prueba que nos damos perfecta cuenta de que no podemos todavía prescindir de las lecciones de otros países más antiguamente civilizados que el nuestro; pero la exageración en todo es perjudicial y en algunos casos, esa modestia nacional llega a oler a rastacuerismo, induciéndonos a pagar muchos pesos para conseguir de ostentosas firmas obras que podríamos obtener de ciertos artistas argentinos, en condiciones de arte —no hablemos de precio— muchísimo mejores» (Daireaux, 1908, p. 3).

45 En 1889, Malharro tuvo una controversia con Eduardo Schiaffino al polemizar en torno a la exposición del italiano Eduardo Martino en Buenos Aires (Malosetti Costa, 2016). Por otro lado, al inicio de su ensayo «Movimiento artístico y estético en Buenos Aires en 1910» (25 de mayo de 1910), el argentino declara que para esa fecha surgieron diferentes críticos que se atribuyeron falsamente el ideal estético y artístico que desde el inicio de la República se concebía: fomentar las Bellas Artes como corresponde en todos los gobiernos ilustrados.

46 Entre las gestas institucionales que realizó Schiaffino destacan la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1884) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), y la promoción de la discusión teórica a través de reuniones y salones artísticos organizados en El Ateneo de Buenos Aires, fundado por él. Como crítico de arte figura desde 1884 en *El Diario* y, posteriormente, en *La Nación*, *Sud-América*, *El Tiempo*, entre otras publicaciones.

Con motivo del centenario de la Independencia argentina, Malharro y Schiaffino fueron los encargados de evaluar el ambiente plástico nacional sucedido hasta ese momento. El escrito «Movimiento artístico y estético en 1910» (25 de mayo de 1910) de Malharro, publicado en *La Prensa*, presentó de forma breve la historia estética y la enseñanza local, al mismo tiempo que criticó el mal gusto de los burgueses, aspecto que influiría en el comercio de obras de arte de baja calidad, a veces falsificadas a precios exagerados, y en donde no había una figura que las fiscalice y guíe por el buen camino; todo ello para implantar una escuela nacional de arte con identidad propia. En *La Nación*, Schiaffino condensó su apreciación sobre el arte argentino con su ensayo «La evolución del gusto artístico en Buenos Aires 1810-1910» (25 de mayo de 1910), escrito que puede asumirse como «un texto pionero en las artes visuales» (Malosetti Costa, 2016, p. 17), con amplia pretensión y bien documentado, en donde expuso la historia del gusto estético de Argentina. Allí abordó, en gran medida, a los artistas extranjeros alocados y nacionales, al mismo tiempo que vertió comentarios sobre el coleccionismo, la estética urbana, los estilos artísticos, el comercio de arte, la política y la sociedad.

Atalaya salió del Perú para irse a Montevideo, Rosario y Buenos Aires entre 1910 y 1915 (Artundo, 2004), y a Paraguay y Londres hacia 1916-1918. Su primera década en la prensa muestra pocos escritos sobre arte, pero no por ello son irrelevantes⁴⁷. Su ensayo más atrayente es «Salón Nacional de Arte-1912», publicado en la revista *Ideas y Figuras*, donde expuso la carencia de un lenguaje propio en el arte argentino ante la desorientación de identidad, pues esta última se confunde entre las escuelas y estilos foráneos. Atalaya (2004) concibió la necesidad de un arte que hable de las particularidades de la vida; en esa lógica, el artista tiene un compromiso de índole social: debe educar al pueblo pues «[l]a misión del arte es [la] educación y [...] alumbramiento» (p. 382).

Atilio Chiappori alternó los encargos oficiales con la crítica de arte en prensa y su furtiva labor catedrática⁴⁸. El escultor Pedro Zonza Briano (1886-1941) lo cautivó por congregar la teatralidad y la dicotomía movimiento-estática en sus obras mediante una forma simple, pero visualmente potente para el espectador. El crítico resaltó su figura junto a la del escultor Rogelio Yrurtia (1879-1950)

47 Entre estos escritos se encuentran sus juicios sobre la exposición del pintor español Julio Vila y Prades (1873-1930), el lienzo de tema histórico *El parte de la victoria*, del pintor argentino César Caggiano (1894-1954), y la muestra de Carlos Sócrates en Rosario (Atalaya, 2004).

48 Publicó sus ensayos en *La Nación* y *Pallas*. En 1911 fue profesor suplente de Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires).

como dos «artistas originales y potentes» (Leunam Iroppaich, 1912, p. 81) de la escultura moderna argentina. Anteriormente, Castillo (1916d) se había proyectado sobre Chiáporri para denunciar una situación análoga que se daba en Buenos Aires y Lima: la desorientación del gusto estético del público debido al aumento de críticos diletantes.

El multifacético José León Pagano tuvo una labor reconocida en la crítica de arte gracias a su observación analítica nutrida por sus viajes a Europa. En 1905 ingresa como crítico en el diario *La Nación* de Buenos Aires, donde consagra a artistas nuevos y ratifica a los ya instituidos. Su labor desembocó en diversas publicaciones, como *El arte de los argentinos* (1937-1940). De acuerdo con Teresita Sallenave de Saguí (1979), Pagano se adscribió al planteamiento estético del filósofo italiano Benedetto Croce. El crítico concibió a la intuición artística, aquella subjetiva e individual representación espiritual, como la esencia del arte. Esta noción posee condicionales: está sujeta a un espacio-tiempo histórico, lo cual implica que «cada estilo temporal denuncia la caducidad del presente» (citado en Cobas Cagnolati, 2017, p. 77); y el rechazo a las vanguardias, especialmente las expresiones pictóricas abstractas, por ser creaciones deshumanizadas y evasivas del arte.

El literato Manuel Gálvez figura como crítico de arte en la revista *Nosotros* (1912-1913). Valorado por el crítico francés Paul Lafon, organizó en 1912 la exposición del español Darío de Regoyos (1857-1913), además, escribió su catálogo, lo cual condujo a que la revista española *Museum* le pida ser uno de sus colaboradores. Disertó sobre eventos como el Salón Nacional de 1913 y exposiciones de artistas argentinos, como los pintores Jorge Bermúdez (1883-1926) y Eduardo Sívori (1847-1918), y el escultor Alberto Lagos (1885-1960). Hispanófilo, se detuvo en descripciones realistas y detalladas de las composiciones, las cuales reclamó para la escultura y la pintura (Gómez, 1968).

Bolivia

El reducido escenario crítico boliviano del periodo de este estudio tiene vacíos de investigaciones. Se conoce como un crítico de transición al literato Ricardo Jaimes Freyre (1866-1933), quien, para inicios del siglo xx, radicaba en Tucumán, Argentina (Darío, 2015), lugar en donde Castillo (1918n) lo encuentra y lo califica como «intelectual de fuste» (p. 498).

Epílogo

Después de esta relación de exponentes cabría preguntar lo siguiente: ¿a quiénes conoció Castillo como críticos? A través de sus ensayos conciliamos una relación de figuras relevantes de la crítica de arte en los países citados. Desde luego que él sabía del escenario crítico peruano de primera mano, pues en muchos de sus textos tuvo comentarios intransigentes sobre quienes creía inapropiados. Castillo tuvo una estrecha relación con Manuel González Prada (1844-1918), al que incluye en «un grupo de cándidos estetas intuitivos» (1919e, p. 380), en alusión a Mariátegui y Valdelomar. A Emilio Gutiérrez de Quintanilla le reprochó su carencia de visión artística y el barroquismo textual que vertía en sus voluminosas publicaciones sobre arte, que contrastaba enfáticamente con su cargo como director del Museo Histórico Nacional (Castillo, 1918cc).

Castillo consideró a Chiáppori como uno de los mejores escritores argentinos y compartió con él los criterios con los que acusa la proliferación de críticos diletantes: «El peligro es de las ignorancias que predicán» (1916e, p. 282), pues desorientan al público a partir de intuiciones espontáneas, sin ejercicio de visión e infrecuencia de visitas a los talleres artísticos.

Posteriormente, en 1919, Castillo reconoce que participó de la teoría estética de Auguste Rodin, respaldada en Buenos Aires por «dos estetas de fuste» (1919b, p. 162): Eduardo Schiaffino y Rubén Darío, quienes sostenían que la verdadera semblanza del héroe es su vida medular, espiritual. El enlace de Castillo con Darío y Schiaffino se repite al declarar que asistió junto con ellos y el intelectual argentino Leopoldo Lugones⁴⁹ (1874-1938) a los «torneos decadentistas» (1919g, p. 501) organizados por el Ateneo de Buenos Aires. Castillo (1919e) se institucionalizó al atribuirse mérito de ser conocido por personalidades en Latinoamérica como Darío, el argentino Roberto Payró (1867-1928) y los uruguayos Julio Piquet (1861-1944) y Manuel Bernárdez (1867-1942), además de los peruanos Federico Larrañaga y Luis Varela y Orbegoso.

En los ensayos del viaje a La Plata, solo consigna de forma explícita al argentino Hugo del Carril, dedicado a las actividades teatrales y musicales, al francoargentino Paul Groussac —el «ogro-crítico»—, quien, en Lima, tras un «ban-

49 En 1919, Castillo tomó como referencia la crítica de Lugones sobre la escultura de Domingo Faustino Sarmiento hecha por Auguste Rodin, publicada en *La Nación* de Buenos Aires. Castillo (1919k) superó los límites impuestos por el crítico argentino —la justeza fotográfica de la semblanza, los detalles o la elegancia de la pose— para valorar el trasfondo filosófico de corte nacionalista, el cual irradiaba «la expresión de raza» (p. 963).

quieto tendido reglamentario con que aldeanamente acostumbramos recibir á los extranjeros, nos dio un tremendo garrotazo» (Castillo, 1918n, p. 498), y al boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Es de considerar también que, durante el viaje, en el caso de quienes profesan la crítica y la actividad artística, solo incluye en este último aspecto a Lira y Malharro.

Los viajes de Teófilo Castillo

*El vivir es placer y el placer de viajar es doble vivir, y la
incesante mutación de aspectos, personas, constituye el
encanto principal de los viajes.*

TEÓFILO CASTILLO (1919c, p. 176)

En este apartado analizaremos a Castillo como trashumante a partir de su obra escrita durante el tiempo de viaje. Un análisis furtivo revela que estos ensayos superan la categoría de bitácora para modularse como un registro amplio de tópicos culturales, entre ellos, lo artístico, ciudades peruanas y de otras naciones. Específicamente, se atenderán las series de viajes realizadas durante el tiempo de actividad y publicadas en prensa peruana. A excepción de la primera, todas poseen gran cantidad de registros.

Teófilo Castillo como viajero

Para Castillo, viajar tiene consecuencias favorables: perfila el juicio prudente gracias a la educación del ojo crítico y reanima el espíritu cansado de la monotonía. Así, refiere a dos tipos de viajes: el mental y el físico. El primero lo experimentó en su juventud, cuando leyó novelas de viajes de los escritores Antonio de Trueba⁵⁰ y Pierre Loti⁵¹, siendo este último el que le dio un impulso especial, pues, debido a sus novelas sobre parajes exóticos del mundo, Castillo se inclinó por el arte y adquirió un gusto especial por la cultura y los bienes culturales japoneses. Respecto al segundo tipo, desde los 26 años realizó viajes de largas temporadas.

En esta sección reseñaremos tres travesías hechas por el crítico, las cuales comparten similitudes con el viaje a La Plata de 1917 y 1918.

50 Poeta y novelista español nacido en 1819 y fallecido en 1889.

51 Novelista francés nacido en 1850 y fallecido en 1923. Su verdadero nombre fue Louis Marie Julien Viaud.

«El país del arte» (1887). Impresiones desde Italia

Este ensayo fue publicado el jueves 24 de marzo de 1887 en *El Comercio*. En él, Castillo comentó sobre la ciudad de Florencia. Gran parte del escrito trata sobre la visita a la casa de Miguel Ángel en la vía Ghibellina n.º 64, sobre la cual hizo una descripción de la arquitectura, las salas internas y las colecciones que albergaba. Disertó sobre las obras del escultor en Florencia, su praxis e impacto para el arte italiano. También se refirió al estado cultural local, deteniéndose en las exposiciones, las obras teatrales y las óperas realizadas.

Sobre la denominación del título, el crítico jugó con la connotación italiana de la palabra *paese*, como «pueblo» (Boselli, 1968), para alternarla con la de la palabra castellana *país*. Castillo la usó para valorar a Florencia, a costa de otras ciudades italianas, como el punto por excelencia del ambiente artístico italiano.

«Impresiones de España» (1918-1919)

Esta serie de ensayos fue escrita en su mayoría, según las firmas y fechas anotadas, entre 1908 y 1909, y fue finalmente publicada desde el 14 de diciembre de 1918 hasta el 1 de noviembre de 1919 en *Variedades*. Cada uno de los nueve escritos de la serie corresponde al análisis de una estancia específica.

El itinerario de viaje de Castillo comprendió el País Vasco, Burgos, Toledo, Madrid, El Escorial, Córdoba, Sevilla, Granada y Valencia. Ese trayecto sugiere un recorrido de norte a sur para luego terminar volviendo al norte. Es significativa la elección del lugar de inicio del viaje, el País Vasco, pues, además de ser el lugar natal de su esposa María Gaubeka, dicha región acababa de independizarse.

Si bien es cierto que durante toda la travesía el crítico realizó descripciones del ambiente, la vida social y los tipos españoles, las costumbres, los museos y el escenario artístico, se detuvo en diferentes lugares haciendo énfasis en cada particularidad que contenían.

En el País Vasco enfatizó en las costumbres locales y el modo de vida de los vascongados. Sobre Burgos hizo hincapié en su catedral, de la cual analizó la arquitectura, retablos, lienzos y tallas, como el Cristo de Burgos. Acerca de Toledo, destacó sus templos, especialmente su catedral, el monasterio de San Juan de los Reyes y la iglesia de Santa María. En El Escorial se impresionó por las obras de arte en su interior, el catafalco real en memoria de Felipe II, la capilla mayor, el

pudridero⁵² y el panteón. En Córdoba resaltó su visita a la catedral y al mihrab, joya capital de la arquitectura árabe, el cual pasó dos días copiando. En Sevilla estimó la plaza del Ayuntamiento, considerada por él como uno de los más bellos edificios europeos, la catedral y la Giralda, donde halló las mejores firmas del clasicismo español en pintura y escultura. En Granada detuvo su pluma para comentar sobre la ciudad-fortaleza de la Alhambra y su catedral. Por último, en Valencia le interesó el Museo Provincial y sus pinturas modernas.

En el transcurso del viaje, Castillo realizó óleos, ilustraciones y fotografías, las cuales reprodujo junto a sus notas.

«*Del San Cristóbal al Huascarán*» (1920)

Fue la última serie escrita en Perú por Castillo, consta de ocho ensayos y fue publicada entre el 28 de febrero y el 15 de mayo de 1920 en la revista *Varietades*.

El itinerario de viaje, de forma sintética, fue el siguiente: tomó el vapor Mapocho, pasó por Supe y desembarcó en Huarmey. Recorrió la hacienda Barbacay y San Damián, siguió por Aija, el fundo de La Merced y observó la cumbre de Huancapetí, luego tuvo que pasar por Recuay y Quechcap. Prosiguió hasta llegar a Huaraz, donde recorrió la ciudad y algunas estancias. Apreció el río Santa y caminó por el pueblo de Caltarí. Llegó a Carhuaz, el sitio perfecto para los paisajistas por su cercanía al nevado Huascarán. Después fue a Yungay y se detuvo a contemplar la laguna de Llanganuco. Una vez satisfecho, regresó a Yungay, seguido de Carhuaz. En Yaután descansó y reanudó su viaje hacia Casma, donde tomó el barco Cachapoal y retornó a Lima.

En este viaje, Castillo rememoró escenarios similares ya visitados, personajes y lugares ficticios de libros, además de personas, sean tipos sociales, familiares, conocidos o artistas. Se volvió imprescindible la descripción del clima y el paisaje debido a la condición rural de los lugares transitados. No perdió la costumbre de criticar obras de arte como lienzos, tallas, mueblería y orfebrería de la época virreinal, la praxis de pintores y el estado sociocultural del país en general. Realizó fotografías, bocetos y óleos. Describió los interiores de iglesias y estancias particulares con el fin de ver bienes artísticos, incluidos objetos del antiguo Perú. Los principales objetivos de su viaje fueron documentar el nevado del Huascarán y la

52 Nombre que reciben las dos estancias previas a la cripta real, en las que se almacenan los cuerpos inertes en un lapso determinado para que se momifiquen.

laguna de Llanganuco en su natal Áncash. La ida y vuelta fue por barco, mientras que el recorrido por tierra fue a caballo.

Realizando un balance general de lo explicado, las tres series de ensayos comprenden el análisis de un país o ciudades específicos.

En algunos casos, Castillo traspasó el campo de las artes plásticas para abordar temas socioculturales. Un recurso, a manera de preámbulo en sus escritos, es la descripción del ambiente y clima. A excepción del primer ensayo, en todos se mantiene activo dibujando y pintando durante sus viajes, asimismo rememora experiencias de anteriores travesías realizadas con una intención evaluativa.

Llama la atención que no haya particularizado en uno o un grupo de escritos sus impresiones sobre Francia, país de tránsito para ir desde España hacia Italia y Bélgica, y que, durante su estadía en Europa, entre 1883 y 1887, fue foco de los movimientos artísticos de vanguardia. La influencia francesa en él se denota en el gusto excesivo por el arte japonés y la lectura de obras de escritores franceses como Théophile Gautier⁵³ y Charles Baudelaire. Castillo deslizó entre líneas —en algunos ensayos— menciones sobre su permanencia en París, capital de «remedo, cosmopolitismo y reclamo» (1919f, p. 459), sobre la vida parisina y los concurridos «sitios de placer algo tontos», como Montmartre y el Moulin de la Galette, «donde la mayoría de gente se divertía sugestionándose con la idea de que se divertía» (1918w, p. 724).

«En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918)

Apuntes autobiográficos

No es objeto de este estudio profundizar en la vida del crítico, puesto que trabajos anteriores la han abordado —si no de manera total— lo suficiente. En esta sección se expondrán datos biográficos significativos hallados en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918).

Castillo aclaró que escribió estos ensayos a partir de su propia inspiración, y que en ningún caso se influyó de la obra de otros viajeros que lo antecedieron. Acerca de su propia vida, declaró con énfasis:

53 Escritor, crítico literario y fotógrafo nacido en París hacia 1811 y fallecido en 1872.

Aborrezco la política, no sé adular, no tengo apellido de abolengo marquesil o condesil, ni siquiera de esos de la mano izquierda por título comprado o barraganía de esclava, apenas soy un nieto de un militar colombiano venido con Bolívar, por más señas ascendido a coronel en el mismo campo de batalla de Ayacucho; que ni a mi padre se le ocurrió siquiera ser bribón o traidor [...] que soy un tipo raro, loco, viaje únicamente por estudio y placer (1918u, p. 666).

A través de los veintiséis escritos, Castillo deslizó algunos aspectos de su vida privada. Relató que en su biblioteca juvenil poseía obras de Camille Flammarion (1842-1925), astrónomo francés. Narró, asimismo, que viajó por primera vez a Europa en 1883, donde permaneció durante cinco años. Contó también que en 1887 se encontraba en Florencia, lugar donde pudo conocer a los españoles Luis Menéndez Pidal⁵⁴ y Cayetano Capuz⁵⁵. Este recuerdo le viene a la memoria porque, en la casa de la señora milanesa Adela S. de Remis, en Tucumán, encontró un retrato de esta mujer hecho por Menéndez Pidal.

En una conversación con un viajero inglés en el tren de Buenos Aires al Pacífico, reveló que estuvo en Guayaquil, Río de Janeiro y Montevideo. Posiblemente pasó por estas dos últimas ciudades cuando retornaba a Sudamérica en 1888. Cabe indicar que sobre dichos lugares no detuvo su pluma.

Ese mismo año estuvo en Argentina por primera vez. Radicó en Buenos Aires durante 18 años, allí se casó con María Gaubeka, con quien tuvo a seis de sus ocho hijos⁵⁶. Ellos se educaron en la Escuela Presidente Roca de esa ciudad, dirigida por Rafael T. Banchs, a quien encontró ocupando el mismo cargo en 1918. En la capital argentina, el crítico se reencontró con su discípulo Francisco Villar⁵⁷, al que le puso «la paleta en las manos» (1918p, p. 544). Castillo recordó una anécdota: debido a las artimañas del aprendiz, el maestro recomendó a un millonario argentino que pensone a Villar sus estudios en Europa.

54 Pintor y decorador nacido en Pajares hacia 1861 y fallecido en Madrid en 1932.

55 Escultor nacido en Valencia, en 1838. Estudió en la Academia de San Carlos en Valencia y fue profesor en la Escuela de Artesanos de la misma ciudad. Falleció en 1912.

56 Uno de sus hijos realizaba trabajos en 1918 en un dique en La Quiaca, provincia de Jujuy. Para la fecha del viaje, Castillo (1918o) encontró familiares residiendo en Argentina, entre ellos, un pariente en Tucumán «fanático tauromáquico en otros tiempos —como que guarda una capa de gala obsequiada por Cochero de Bilbao— y hoy cultor algo tibio de la música incaica» (p. 526), y, en Buenos Aires, pasó unos días en la casa de su hermana, residencia alquilada de tres pisos en la calle Belgrano n.º 1565, frente a un cuartel de policía. En General Paz, departamento de Corrientes, visitó a unos amigos españoles «—vascos legítimos, sin contagio de guaraguerías pantorrilludas— es decir, amigos sinceros, verdaderos» (1918w, p. 724).

57 Pintor nacido en Asturias, España, en 1871 y fallecido en Villa Turdera, Argentina, en 1951.

En tres oportunidades se logró ver su intención de exponerse junto a personalidades de la política y la cultura argentina. Castillo señaló que tuvo contacto con el presidente argentino Miguel Juárez Celman⁵⁸, aquel que puso «las bases de la futura grandeza de la república» (1918m, p. 472), durante y después de su periodo de gobierno.

Las relaciones profesionales estuvieron presentes con funcionarios del Museo de La Plata, a quienes conoció en el tren rumbo a Buenos Aires en 1918. Ellos habían realizado trabajos de investigación en Andalgalá, Catamarca, en busca de piezas cachalquíes⁵⁹. Por último, el crítico conoció a Mario Casacueva, auxiliar de la Comisaría de Investigaciones de Buenos Aires, a bordo del tren rumbo a Tucumán.

Cuando se trasladó de Rosario a la capital argentina, Castillo rememoró su presencia en el acto fundacional de Villa Ballester, en Buenos Aires, el 28 de octubre de 1889.

Similar experiencia tuvo al volver a pisar tierras chilenas, pues el viajero expresó que su primera estadía en Chile sucedió en 1902, cuando estuvo en Santiago. Años más tarde, en 1906, pasó por Antofagasta, la cual vio «chiquitina, sucia y pobre». Acto seguido, hizo una declaración: no debía acusársele de «chilenofo-bía», es decir, no odió a Chile; pero tampoco fue prochileno (1918i, p. 379). Dejó de lado los temas políticos generados por la guerra entre Perú y Chile en 1879 y demostró una actitud imparcial cuando evaluó el avance cultural y material alcanzado en aquellas ciudades.

Durante el viaje, rememoró dos ocasiones en las que expuso su condición de crítico y tasador de obras de arte. La primera sucedió en 1916, cuando analizó un par de obras del pintor chileno Marcial Plaza Ferrand⁶⁰, pertenecientes a la colección de José Carlos Bernales⁶¹, en Lima. Respecto a la segunda, en junio de 1917, tasó un lienzo colonial traído desde Cusco cuyo poseedor era Luis de la Jara y Ureta⁶².

Finalmente, a vísperas del viaje a Argentina, expuso sobre su activa condición de pintor, su cercanía con políticos peruanos y el estado de la retribución econó-

58 Abogado y político nacido en Córdoba, Argentina, en 1844, y fallecido en Arrecifes, Argentina, en 1909. Gobernó entre 1886 y 1890.

59 Grupo étnico que habitaba el noroeste argentino antes de la llegada de los españoles.

60 Nacido en Santiago de Chile, en 1876, y fallecido en Garches, Francia, en 1948.

61 Político nacido en Lima en 1864 y fallecido en 1940.

62 Escritor. Nació en Ica en 1882 y se desconoce la fecha de su muerte.

mica por su destreza artística en Lima, cuando expresó que el empresario Ántero Aspíllaga⁶³ le compró un cuadro por 2500 soles.

Datos sobre la colección de obras de arte de Castillo y su relación amical con otros artistas de Europa y Sudamérica tuvieron parte en sus ensayos. En Argentina, el crítico comentó que poseía obras autografiadas de Manuel Mayol⁶⁴, Reinaldo Giudici⁶⁵, Cesáreo Bernaldo de Quirós⁶⁶ y Eduardo Sívori en su residencia limeña. El director de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, el pintor argentino Pío Collivadino (1869-1945), le entregó quinientos dibujos que Castillo pensaba ceder a la institución homónima de Lima (Castillo, 1919j). El crítico encontró a Giudici y a Carlos Ripamonte⁶⁷ —compañeros suyos durante su etapa de aprendizaje en Europa— en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, y tuvieron ocasión de recordar su amistad. Ripamonte lo incluyó en un estudio sobre el arte en Argentina, que realizó en 1918, debido a que Castillo estrenó la luz eléctrica en Florida y abrió la primera exposición de arte en esa calle⁶⁸. En Buenos Aires, Mayol le obsequió una colección de fotografías del interior de su casa, de las cuales el peruano prometió hacer un estudio especial. Finalmente, el caricaturista español Juan Carlos Alonso (1886-1945) le dedicó una acuarela con un tema de género.

Motivos del viaje

Para Teófilo Castillo no fue fortuito emprender un viaje trascendental durante su etapa de madurez en diferentes planos —tenía 60 años y estaba en pleno apogeo de su labor crítica y plástica—, pues tenía razones que lo motivaron a viajar, las cuales se revelaron al inicio del primer ensayo.

Una de las causas de su salida la expuso cuando comentó con desazón e intolerancia el estado de la sociedad limeña: «A la verdad que uno se asfixia en Lima con la abundancia de “augustos” que en ella habitan» (Castillo, 1917a, p. 1259). Ello indica una proliferación de personalidades intelectuales con las cuales cohabitó el crítico, y que buscaban imponerse, sin merecerlo, como voces exclusivas sobre las demás. Para Castillo, en el terreno de la crítica de arte, ellas son los diletantes. Está cansado de leerlos e increpar sus posturas estéticas. La dimensión de su reclamo se

63 Empresario agrícola y político peruano nacido en 1849 y fallecido en 1927.

64 Dibujante y pintor español nacido en 1865 y fallecido en 1929.

65 Pintor italoargentino nacido en 1853 y fallecido en 1921.

66 Pintor argentino nacido en 1879 y fallecido en 1968.

67 Pintor argentino nacido en 1874 y fallecido en 1968.

68 Ver: Castillo (1918q).

extiende del ámbito artístico al sociocultural, pues sucede en diferentes campos y estratos en los que dichas personas están conglomeradas: «Augustos arriba y abajo, en cada institución, en cada esquina, casi en cada hombre» (p. 1259).

La solución que formula es «alejarse siquiera por unos meses para poder respirar aires de más positiva democracia» (p. 1259). Si bien esto de cierta forma puede entenderse como trasladarse a un ámbito de igualdad de opinión, es la intención personal del crítico que configura otra interpretación, ya que, a medida que se desarrollan los escritos, aumenta su necesidad por legitimarse como principal crítico peruano en el escenario sudamericano, a costa del desprestigio de sus adversarios. Esto conduce también a pensar que Castillo viajó para contactarse con especialistas de su mismo nivel e inspirarse en ambientes propicios y fecundos para el desarrollo artístico. Viaja por la necesidad de obtener aquello que no puede encontrar en su medio.

Si como crítico tuvo fatiga mental al convivir con ideas diferentes, como pintor se sintió exhausto, pues antes del viaje hizo «sesenta y ocho retratos, en fila y sin respiro, más una tela de costumbres del coloniaje» (p. 1259).

Sin embargo, los principales motivos devienen del siguiente comentario:

Para que este descanso me resulte proficuo encargo a los míos no remitirme cartas ni periódicos; no quiero saber nada de los acontecimientos *magnos* que allí sucedan en mi ausencia: ni la llegada de una bailarina más o menos fané e ilustre, ni el desfile de nuevos carros carnavalescos en aniversarios solemnes, ni siquiera el estreno de otro *Lohengrin* musicable con cuarenta años de vejez en las ciudades orientales sudamericanas, muchos menos se presume la exhibición de más fenómenos pictóricos en Mercaderes que resuciten críticos difuntos aún más fenómenos (p. 1258).

El desinterés del crítico se debe a la mediocridad del panorama cultural limeño, el cual queda reflejado en las notas de prensa o eventos culturales que atraen al público.

La «bailarina más o menos fané e ilustre» a la que se refiere Castillo fue la suiza Norka Rouskaya, quien llegó a Lima en octubre de 1917 y tuvo gran caída por el público en sus diversas presentaciones en los teatros Municipal y Colón. El acaparamiento de información en diversos medios de prensa, incluyendo *Variedades*, la tribuna del crítico, algunas veces por escándalos⁶⁹, motivaron

⁶⁹ En específico, Castillo se mortificó sobre el escándalo denominado «Baile en el cementerio» donde la bailarina interpretó, de noche, en el cementerio Presbítero Maestro de Lima, la *Marcha fúnebre* de Chopin, lo que causó

su intolerancia. Los desfiles carnavalescos a los que increpa fueron los accesorios estrafalarios de los carros alegóricos en los eventos sociales. En el terreno musical, la persistente ejecución de óperas como *Lohengrin*⁷⁰, estrenada décadas atrás en ciudades orientales como Buenos Aires —foco cultural cargado de novedades europeas gracias a su favorable situación geográfica y de relaciones comerciales—, indicó el desfase y estancamiento de propuestas teatrales y musicales en la capital.

Por su parte, la calle Mercaderes fue, para la época, un importante espacio comercial en la ciudad; congregó tiendas y estudios fotográficos reconocidos que funcionaron como salas de exposiciones de arte. Además, en el fragmento citado, Castillo deja notar su incomodidad por las teorías estéticas de críticos que le resultaron extravagantes y de dudable credibilidad en exposiciones, como la del pintor español José María Roura de Oxandaberro, en 1916.

Añadimos que, al notarse en el comentario la especificación del término «resurrección», Castillo refiere a un hecho sucedido en diciembre de 1914, donde recibió una carta pública, a través de *La Crónica*, remitida por un escritor anónimo que firma como Merino —en alusión al pintor homónimo y jocosamente enviado desde la Eternidad—, a fin de defender sus condiciones de pintor y desmentir las afirmaciones del crítico (Merino, 15 de diciembre de 1914).



FIGURA 1. Agasajo a Teófilo Castillo. Fotografía de autor anónimo.

Fuente: Anónimo (1917c, p. 1186).

conmoción entre el público conservador. Es factible sostener que aumentó su intolerancia con la relación de personas involucradas, en especial José Carlos Mariátegui, periodista y crítico de arte con el que Castillo tuvo confrontaciones desde 1914. Las consecuentes defensas del Amauta hacia la bailarina en medios escritos incentivaron la rencilla personal, que se sumaba a las diferencias estéticas entre ambos.

70 Ópera romántica compuesta en 1850 por Richard Wagner y dirigida por Franz Liszt.

Itinerario

Se registró el recorrido de Teófilo Castillo por las ciudades sudamericanas a partir de sus comentarios y la fecha puesta al término de sus ensayos. En algunos casos no guardó una estricta secuencia urbana. Además, incluimos, como parte de su circuito, las fotografías que adjuntó.

El 17 de noviembre, antes de partir, Castillo tuvo un agasajo en Magdalena del Mar por amigos y discípulos suyos del Centro de Bellas Artes (ver figura 1). Participaron del evento los artistas «[Francisco] Jáuregui, Dueñas, [Bernardo] Rivero, Ibáñez, [Emilio] Hochkoeppler, [Ricardo] Flórez, Lund, [Alfredo] Llaque, Bocanegra y Rodríguez» (Anónimo, 1917c, p. 1186).

Su salida debió ocurrir entre el 18 de noviembre y el 1 de diciembre. Partió del Callao usando un barco de la Compañía Inglesa de Vapores (PSNC).

La primera ciudad que pisó fue Arequipa. Su estancia ocurrió, aproximadamente, la primera semana de diciembre. Estuvo en los alrededores de la plaza principal, transitó por las calles Ejercicios y San Camilo, e ingresó a inmuebles públicos, comerciales y privados. En Cayma visitó la casa cural; en Sachaca, los palacios de Goyeneche y Escalante; y en Yanahuara, su imponente cuesta desde donde apreció la campiña arequipeña. Su última tarde en la ciudad la pasó en el fundo Chilina.

El crítico, luego, pasó a Cusco, ciudad a la que llegó en ferrocarril y estuvo entre la segunda y parte de la cuarta semana de diciembre. Usó el servicio de tranvía de sangre⁷¹, inaugurado en 1908. Visitó inmuebles religiosos como la catedral, monumentos incas como los restos del Coricancha e interiores privados como el de los Concha Martínez en la calle Santa Catalina. Transitó por las calles Loreto —una de las principales vías que salen de la plaza, la cual, para la fecha, era sucia y olorosa— y San Andrés. Posteriormente, estuvo en Sacsayhuamán, Collcampata y Pisac, donde vio el Intihuatana.

Después, Castillo arribó a Puno, alrededor de la última semana de diciembre. Pasó el último día de 1917 en el lago Titicaca a bordo de una embarcación. En la catedral puneña hizo un boceto; luego continuó por el Puente del Inca.

El crítico ingresó a Bolivia a través del estrecho de Tiquina durante los primeros días de enero de 1918, sin olvidar pasar por las islas de Tiahuanaco y Copacabana, esta última denominada por él como «la isla del Sol», según la des-

71 Tranvía «de sangre» era el nombre que recibía el vehículo público de transporte urbano, jalado por caballos o mulas, inaugurado en Lima en 1878 (Cantuarias Acosta, 1998). En Cusco, gracias a la gestión del empresario Antonio Velazco, este servicio fue concretado en 1908, bajo el nombre de Ferrocarril Urbano del Cusco.

cripción de una fotografía adjunta al ensayo «En viaje. Del Rímac al Plata. Puno. El Titicaca. La capital boliviana» (1918e). Arribado al pequeño poblado de San Pedro, pasó luego a Guaqui, donde utilizó el tren de la compañía Peruvian para ingresar a La Paz.

Instalado en la capital boliviana, Castillo se hospedó en el hotel París. Recorrió la ciudad a pie, auto y tranvía en sus principales ejes, dando con espacios públicos como la plaza Murillo, instituciones como las escuelas de instrucción y las de carácter oficial como el centro militar, además de propiedades particulares como la casa de don Agustín de Rada y la de Arthur Posnansky.

El 17 de enero tomó un ferrocarril de la Railway Company en la estación Uyuni rumbo a Oruro, pasando en el camino por Kenko. Al llegar a Oruro apenas conoció su plaza de Armas y un colegio.

Informado de buenas impresiones sobre Cochabamba, enrumbó hacia ese destino el 18 de enero en el tren de Quillacollo, dicha travesía demoró doce horas. Se quedó en Cochabamba hasta el 6 de febrero de 1918. En su andar por la ciudad, transitó por las calles del Comercio, Perú y San Martín. Ingresó a la catedral y las iglesias de Santa Teresa, Santa Clara y San Francisco, así como a la Escuela de Artes y Oficios a cargo del belga Henri Mettewie. Su afán por los bienes artísticos de épocas pretéritas lo condujo a las residencias de los coleccionistas Alberto Salinas Unzueta y Adrián Harriague.

Para salir de Cochabamba, el crítico relató en primera instancia que el tren que lo trajo a la citada ciudad, el de Quillacollo, estaba inoperativo, por lo que decidió tomar el tranvía de Calacala rumbo a Oruro. Sin embargo, el 6 de febrero comunica que salió en el tren de Quillacollo. Este solo recorrió 17 de los 210 km que cubría su trayecto. Una parte del viaje la continuó montado en mula sobre caminos dificultosos, bajo lluvias, «punas y lamos fugitivos de sol» (Castillo, 1918h, p. 353). Asimismo, registró sus impresiones sobre Tapacarí, la hacienda Cuicumpata, lugar donde tomó provisiones de manos de una niña, y la quebrada de Huayli.

Llegó a Oruro el 10 de febrero. Luego de furtivos comentarios sobre el estado de la ciudad, tomó el tren Internacional el 12 de ese mes a las 10:40 p. m., rumbo a Antofagasta.

El 14 de febrero ingresó a Chile por tren. El paisaje que presenció desde el ferrocarril fue un despliegue de atractivos imponentes, «de belleza singular» (1918h, p. 355), como los Andes, el volcán Ollagüe, el río Loa, Calama y los baños del Danubio.

Al día siguiente, llegó a Antofagasta. Fatigado de usar los dormitorios del tren, decidió hospedarse en el hotel Londres. En un rápido registro de la ciudad, informó su visita a la catedral, el Banco Español, el Banco de Chile, la intendencia, el Palacio Patiño, la Torre-Reloj de la municipalidad, la casa Grace y el grupo escultórico de las colonias inglesa y española. Notó interesante y fecunda la producción de las huertas que proveen de diversas frutas y vegetales a la ciudad y las mejoras urbanas cuando pasó en carro por la pista Coloso. Entre estas innovaciones, le pareció significativo el emplazamiento de edificaciones como el hipódromo, los hornos crematorios de basura y la maternidad.

Posteriormente, Castillo se dirigió a Valparaíso. Tomó el barco de la Compañía Sud Americana de Vapores (CSAV), «El Mapocho», y se instaló en el camarote 56-58. En el trayecto pasó por los puertos de Tocopilla, Chañaral y Huasco.

Su estadía en Valparaíso duró muy poco, apenas se percibe su interés en la plaza Echaurren. Impetuosamente aclara que necesita viajar a Santiago, por lo que utiliza un maulón tren «ordinario» (Castillo, 1918j, p. 407), el cual demoró dos horas en llegar a su destino, no sin antes pasar por Viña del Mar, Quillota y Limache, Villa Alemana y Llay-Llay.

Llegó a Santiago a través de la estación Mapocho, entre la tercera y cuarta semana de febrero de 1917, y se hospedó en el hotel Oddó. Castillo encontró la ciudad totalmente irreconocible a como era hace 16 años, tanto en el aspecto sociocultural como en la remodelación urbana y el comercio fecundo. Entre las atracciones que poseía Santiago, visitó la tienda Gath y Chaves, denominada como «el centro de la atracción femenil local» (Castillo, 1918j, p. 410), el congreso, el edificio de *El Diario Ilustrado*, la Bolsa de Valores, el Banco Alemán Transatlántico, la catedral, la intendencia, el correo, la biblioteca, el Parque Forestal, la Quinta Normal, el palacio Ariztía, el Palacio de la Legación Argentina, el Club Hípico, las casonas McClure y Edwards, el cementerio católico y las avenidas Matta, Delicias, Vicuña Mackenna y Portales.

En la plaza Baquedano ingresó a la Escuela y Palacio de Bellas Artes. Se tomó una mañana para recorrer el paseo de Santa Lucía, el cual tuvo una transformación notable gracias al servicio de agua potable que vegetó su suelo pedregoso. El viajero valoró oportunamente los grupos escultóricos legados por particulares durante la gestión del intendente Benjamín Vicuña Mackenna, y que estaban puestos en distintos puntos del paseo. Sin embargo, para Castillo, el único aspecto positivo que tenía Santa Lucía es que desde su cima se observaba el valle del Aconcagua y los Andes. El crítico decidió hospedarse y desayunar en el hotel

Savoy, al que comparó con los precios de los servicios del hotel Los Andes, este último excesivamente caro.

Castillo decide viajar hacia Mendoza, Argentina, por lo que compró boletos del tren expreso Villalonga, cuyo traslado de 300 km duró doce horas y costó diez libras esterlinas. En ese recorrido, el viajero transitó por la última población chilena del valle del Aconcagua, Santa Rosa de los Andes.

Su estancia en Argentina comenzó alrededor de la cuarta semana de febrero. Tomó el tren Villalonga hacia Mendoza. Vislumbró la cordillera de los Andes y el río Aconcagua. Ingresó al mencionado país a través del Puente del Inca y divisó el monumento a los Andes en Cacheuta. Una vez en Mendoza, se instaló en el Gran Hotel. En la plaza principal vio una escultura ecuestre que representaba al Libertador San Martín.

Después, al mediodía se traslada a Río Cuarto, donde elige el tren de la empresa Gran Oeste Argentina para proseguir con su viaje hacia Tucumán. Tuvo que hacer una parada en San Luis, ciudad a la que llegó a las 12 a. m. A las 2 a. m. estuvo en la estación El Destino camino a su destino próximo: Córdoba.

En el trayecto pasó por las estaciones Porfño, La Pena, El Corralito, Despeñadero, Tía Dolores, Monte Ralo, China Mora, Totorales, Piquillín y Rabioso. Atravesó los ríos I, II, III, IV y V, los cuales le parecieron raros por las nomenclaturas y numeración romana con que los nombraron (Castillo, 1918l). Dos de ellos, III y IV, le trajeron reminiscencias de las vegas andaluzas que bañan el Guadalquivir.

En el primer ensayo sobre Córdoba, el crítico indicó que se encontraba en esa ciudad en marzo (Castillo, 1918m). El viajero residió ahí desde los últimos días de febrero hasta el primero del mes siguiente. En el trayecto admiró los parajes naturales del Mailin y el paredón Alta Gracia. Una vez descendido, pasó por el Banco de la Nación, el hotel Plaza, los hornos de cal, la Escuela General Cabrera, la iglesia de San Francisco y la catedral. De la misma forma, visitó la plaza Vélez Sarsfield. Al día siguiente, se tomó una mañana para visitar el parque Sarmiento, el Museo de Bellas Artes y el zoológico. De noche recorrió el parque del virrey Marqués de Sobremonte. No faltó en esta oportunidad el ingreso a residencias particulares. Accedió a la casa del anticuario Pablo Cabrera para ver colecciones de arte virreinal y contemporáneo.

Finalmente, decide tomar el tren del Central Córdoba rumbo a Tucumán. En el camino, atravesó las estaciones Jesús María, Mojo, Toro, Luz, Tranca, Hediondo de Arriba y Hediondo de Abajo. Contempló la «rósea, serena blancu-

ra» (Castillo, 1918n, p. 495) del nevado Aconquija y las piedras «prehistóricas» (1918o, p. 526) en el valle Mollán. Al arribar a Tucumán fue recibido por familiares y conocidos. Lejos de reposar, Castillo se bañó rápido para continuar su recorrido por la ciudad. Transitó por la plaza principal y se detuvo en la Casa de la Jura de la Independencia, lugar histórico donde se constituyó el acta independentista. Otros espacios públicos a los que ingresó fueron la tienda de música Breyer, el Palacio de la Gobernación, el parque del Centenario, el Museo Colonial, y los planteles educativos San Martín, Belgrano y la Escuela Profesional. Hizo lo mismo con la Universidad Provincial, el Museo y Academia de Pintura y Escultura. Respecto a las colecciones privadas, accedió a la casa de la señora Adela S. de Remis.

El viajero abordó un convoy del Central Argentino rumbo a Rosario y Buenos Aires. Pasó por las estaciones Ceres, Rafaela y Gálvez. Aclaró que su viaje duró un día y confirmó que hasta ese momento durmió en catorce camarotes desde que salió de Lima.

Castillo llegó a Rosario por la Estación del Norte. Recorrió la ciudad en auto e hizo comentarios sobre las condiciones pasadas y actuales de la urbe. A las afueras de la metrópoli divisó Baradero, Campana, Villa Ballester, San Martín y Belgrano. Castillo refiere que este último lugar se adhirió a Buenos Aires.

Se trasladó en tren desde Rosario a la capital de Argentina. Una vez allí, Castillo se sintió melancólico. Permaneció veinticinco días en la ciudad, desde el 3 hasta el 27 de marzo. No avisó a ningún familiar sobre su llegada, la cual sucedió un domingo por la noche. Tomó un taxi y se hospedó en el hotel España. Luego de bañarse y comer, salió a explorar Buenos Aires.

Decidió tomar el tranvía subterráneo hacia la plaza del Congreso donde apreció la arquitectura y escultura bajo los efectos nocturnos. La nota especial de ese momento fue su admiración por *El Pensador* de Rodin.

Transitó por las cuatro calles principales: Mitre, Pellegrini, Yrigoyen y Sarmiento, las cuales habían cambiado de nombre (Piedad, Cuyo, Buen Orden y Artes, respectivamente). Visitó la plaza y el palacio del Congreso, la Confitería del Molino, el Palacio Anchorena, la aduana, la Caja Internacional, el Depósito de Aguas Corrientes, la estación del oeste, el Palacio de Justicia, la avenida de Mayo y el jirón Florida, arteria comercial de la ciudad. Además, entró a la tienda Gath y Chaves en la calle Rivoli. El lugar exhibía accesorios suntuosos y refinados para las damas, talleres para confección y un restaurante en el último piso.

Parada obligada fue la casa donde vivió Juana Manuela Gorriti, para la fecha en posesión de Ursina Ponce, viuda de Sandoval. Tuvo gratos recuerdos al encontrar la Escuela Presidente Roca. Luego de ingresar a otros centros de instrucción, caminó por la plaza San Martín y observó los veinte palacios que la rodeaban. De estos mencionó al hotel Plaza, al Museo de Bellas Artes y a las residencias de las familias Paz, Anchorena, Basualdo, Unzué, Christophersen y Leloir. Posteriormente, recordó la recomendación de la señora Ponce de Sandoval y visitó la iglesia del Santísimo Sacramento, ubicada en la calle San Martín, entre las avenidas Charcas y Santa Fe.

En los días siguientes, Castillo cambió de residencia, pasó del hotel España a la casa de su hermana, ubicada en la calle Belgrano. El viajero reveló que cuando no tomaba un auto usaba el tranvía subterráneo que conectaba la plaza de Mayo, el Congreso y la plaza de Flores.

Le dedicó tres días al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. En uno de esos pasó la tarde en «las frondas magníficas de Palermo» (Castillo, 1918r, p. 592). A bordo de un auto, estuvo en las avenidas Charcas, Callao, Rivadavia y Alvear. Pasó por el dique n.º 2 del puerto bonaerense y la plaza Recoleta. Se entretuvo con el grupo escultórico *Primavera*, los monumentos donados por la colonia española y francesa a la ciudad y los monumentos a Carlos Pellegrini, Nicolás Avellaneda y Domingo Faustino Sarmiento. Siguió su camino por la avenida Palermo y llegó al Rosedal, el aristocrático paseo de la ciudad.

En otra oportunidad, visitó las instalaciones de la revista *Caras y Caretas*, donde encontró a muchos amigos y artistas. Acudió a Espasa, la librería cuyo material estimó suficiente para llenar todas las librerías de Lima. Otros de los sitios por los que pasó fueron el Palacio de Justicia, la Facultad de Letras, la Caja Internacional, la Bolsa de Valores, la aduana, los baños municipales, la casa del expreso Villalonga, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco y el Colegio Nacional. Apreció en el Jardín Botánico de la calle Santa Fe, más que por su profusión y riqueza de especímenes de flora, por su completa y severa clasificación.

Encontró a los artistas Ramón Columba y Pedro Ángel Zavalla «Pelee» en plena elaboración de caricaturas en el cruce de la calle Florida con la avenida de Mayo. Todas las tardes se encontraba con un amigo en el pasaje Güemes de la calle Florida. Era un sitio comercial donde algunas tiendas relucían de productos lujosos, como la botica Gibson. Castillo bebió junto a su acompañante en el bar Florida. Entre su recorrido por instituciones privadas, visitó el Jockey Club, el Círculo de Armas, el Club Español y las casas de los coleccionistas Fernández

Blanco, acompañado de un periodista, y Lorenzo Pellerano. Después, tomó un taxi rumbo al parque Lezama y al Museo Histórico.

En sus últimos días en la ciudad, el viajero visitó la Casa Rosada, nombre con que se le conoce a la residencia gubernativa argentina, que ya había visitado anteriormente. Le fue difícil acceder al teatro Colón, pero pudo cumplir su deseo gracias a la amistad con un antiguo empleado de origen italiano. Un taxi lo llevó al cementerio de la Recoleta, donde divisó varios mausoleos y esculturas funerarias. Una tarde, a las 3 p. m., se reunió con el pintor argentino Pío Collivadino, director de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Almorzaron juntos y luego este lo acompañó a recorrer las instalaciones.

Para decidir por el vapor que lo llevaría de regreso, estuvo los últimos días en la ciudad consultando precios y camas disponibles con las oficinas de las empresas Villalonga y PSNC. Eligió el barco Aysen de la empresa Villalonga con salida en Valparaíso, el 27 de marzo, hacia el Callao, por un precio de 433 pesos. Por el número de teléfono que brindó (20-40), se sabe que Castillo se hospedaba en la calle del Congreso.

El 25 de marzo usó el ferrocarril del Sur para ir a Mar del Plata. Castillo calculó que serían 60 km de recorrido y una hora en tren. Pasó por Rosario, Adrogué, Lomas, Temperley y Villa Elisa. En la ciudad estimó dos construcciones nuevas: la catedral y el Colegio Nacional, reveladoras del progreso local. A pesar de no ser un día de visita en el Museo de Historia Natural, hicieron una excepción con Castillo, quien además pudo conversar con el director Samuel Lafone Quevedo. Del mismo modo, le permitieron el ingreso al observatorio astronómico, ya que el horario de trabajo era nocturno. Lo acompañó Virginio Mangianello, astrónomo auxiliar. Fatigado, el viajero peruano fue por la tarde a tomar una cerveza en el restaurante El Bosque, ubicado en el parque del mismo nombre.

Dos horas después, subió al tren y recorrió cuarenta leguas de la pampa argentina para llegar a General Paz, «un lugarejo donde moran antiguos y queridísimos amigos españoles» (Castillo, 1918w, p. 724). Satisfecho con su visita, regresó a Buenos Aires y terminó su día en el Parque Japonés⁷².

Una de las últimas actividades que realizó en la capital antes de irse fue pasar la tarde visitando tiendas como la Casa Moussión, ubicada en la avenida Callao; Gath y Chaves; la Casa Carassale y la Casa Escasany. En esas andanzas, ingresó rápidamente a las oficinas de la revista *La Nota*.

72 Inaugurado en 1911, el Parque Japonés se ubicaba entre las avenidas Libertador y Callao. A causa de incendios consecuentes, fue clausurado en 1931.

Castillo abordó el domingo 25 el tren que lo llevaría desde Buenos Aires hacia Valparaíso. Calculó que estaría 36 horas viajando. Pasó por Tupungato y divisó los Andes; detuvo su mirada en el Cristo en la cumbre andina. Al llegar a Valparaíso, recorrió la plaza Blanco y fue a pie al primer hotel de la ciudad, el Royal Hotel, donde se hospedó por un precio de 18 pesos.

La mañana del 27 de marzo, Castillo se embarcó en el Aysen. Recorrió los mismos puertos de ida. En los primeros días de abril llegó a Mollendo y posteriormente al Callao. Luego de su desembarco, el viajero tomó un tranvía rumbo a su residencia en Lima. Pasó por la calle Belén, la plaza San Martín, el palacio y la plaza de la Exposición, el parque Colón y el Museo Histórico. Este último registro fue publicado el 7 de abril de 1918.

Los espacios de las obras: públicos y privados

A lo largo de sus ensayos, el crítico describe sus visitas a varios espacios donde se congregaban obras de arte de diversa índole. Estos lugares, asumidos como «repositorios», tienen distintas naturalezas: son particulares y estatales; son de carácter religioso, social, histórico y comercial; son usados como lugares de exhibición o depósitos cerrados, entre otros. Hemos dividido estos lugares en cinco secciones: plazas —arquitectura del entorno civil— y parques —arquitectura paisajista—, edificios públicos, museos, colecciones privadas e iglesias.

Tanto los parques como las plazas analizados concentran monumentos escultóricos que formaron parte de los renovadores proyectos urbanísticos de embellecimiento de las ciudades, principalmente de Chile y Argentina, motivados por las celebraciones de los centenarios de dichos países.

En Argentina, Castillo accedió a tres parques importantes. El parque Sarmiento, ubicado en Córdoba, proyectado en 1889 por el arquitecto francés Charles Thays (1849-1934) y denominado así en honor al presidente Faustino Domingo Sarmiento. Castillo (1918m) comentó que poseía una gran extensión, «15 o 20 veces mayor que el Zoológico [Egidio Sassone] de Lima» (p. 471). En su interior se encontraban lagos con islotes, instalaciones deportivas para la práctica de tenis, waterpolo y natación, pistas anchas circundadas por arboledas y flores, y edificios públicos como el Museo de Bellas Artes de Córdoba (actual Museo Emilio Caraffa). En el extremo norte colindaba con el zoológico, cuyo aspecto, en conjunto, ponía al parque «a la par de las principales capitales europeas» (p. 471). Finalmente, en diferentes zonas ostentaba bustos de próceres, monu-

mentos como el del prócer Deán Gregorio Funes (1811), jarrones ornamentales, un «desnudo purísimo de una diosa» (p. 472), entre otros atractivos.

En Palermo, Buenos Aires, el parque 3 de Febrero contenía diversos espacios verdes significativos, como El Rosedal, el paseo aristocrático más importante de la ciudad. La denominación del parque responde al día de la caída del dictador Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros (1852). Posee, hasta la fecha, una exótica vegetación, especialmente varias clases de rosas; entre sus atractivos ornamentales estaban los lagos de tipo francés, templetes, pérgolas, góndolas italianas y el Puente Helénico, en donde se incluían esculturas ornamentales y conmemorativas.

De similar condición es el parque 9 de Julio en Tucumán, al que Castillo nominó como «Parque del Centenario» debido a que evocaba la fecha de la independencia argentina. Se inauguró en 1916 y fue una de las mejoras urbanas ideadas por el gobernador tucumano Ernesto Padilla para la promoción de zonas forestales. La ejecución del proyecto la dirigió el arquitecto Charles Thays. El crítico estimó de modo favorable el menhir calchaquí, llamado menhir Ambrosetti —en honor al naturalista Juan Bautista Ambrosetti—, colocado en 1915 en la parte central. Sin embargo, en una valoración general, Castillo encontró descuidado el parque, contraponiéndolo con sus similares cordobeses. Aseveró que dicho estado se debía al radicalismo de los adversarios de Padilla y de su partido político, quienes intentaban desprestigiarlo a través de la destrucción de sus obras.

En Chile, el Parque Forestal de Santiago y otros espacios verdes locales exhibieron programas de embellecimiento similares a los de las ciudades argentinas, lo cual no fue fortuito, pues ambos lugares seguían el modelo del paisajismo francés. El citado parque fue inaugurado en 1905 y tuvo una extensa dimensión en la que se incluyeron edificios públicos como el Palacio de Bellas Artes y grupos escultóricos como la *Fuente Alemana* (1910) de Santiago, monumento donado por la comunidad alemana a la ciudad como parte de las conmemoraciones por el centenario.

El cerro Santa Lucía en Santiago —que, por su árido y antiguo aspecto, Castillo comparó con su símil limeño: el San Cristóbal— tuvo una transformación radical. Ello se debió a la iniciativa del intendente chileno Benjamín Vicuña Mackenna, entre 1872 y 1874, mediante proyectos como la canalización del agua para aumentar su vegetación y el emplazamiento de esculturas, algunas traídas desde Europa y otras encomendadas a escultores nacionales, adquiridas con el dinero de los ciudadanos; todo ello convirtió a este cerro en un paseo frondoso

y atractivo hacia 1918. No obstante, lo más relevante de Santa Lucía, para el crítico, es el panorama de Santiago que se aprecia desde allí, el valle del Aconcagua y los Andes.

El parque principal de Santa Rosa de los Andes, en Valparaíso, no estaba a la altura de los anteriores descritos. A decir del peruano, el parque, en conjunto con el monumento al Libertador José de San Martín en su centro, le parecía «un cementerio» (1918k, p. 436).

Entre las cinco plazas argentinas que visitó, la del Congreso en Buenos Aires, construida por Thays en 1910, era la más resaltante por rodear al Palacio del Congreso y por la riqueza ornamental que habitaba en su interior. Según Castillo (1918q), la plaza era «bellísima, adornada con un alto contenido estético» (p. 560). Predominan en ella dos esculturas, *El Pensador* (1907) y el *Monumento de los dos Congresos* (1914).

En Córdoba, a Castillo le interesó la plaza Vélez Sarsfield, dispuesta desde 1897 en honor al homónimo político argentino, por su atractivo central, el «imponente» *Monumento a Dalmacio Vélez Sarsfield* (1889), y su emplazamiento urbano, el cual, según el crítico-viajero, estaba «en el cruce de cuatro avenidas que la cruzan tangencialmente» (1918m, p. 471). Cabe indicar que, para la fecha, las únicas vías que se interceptaban eran la avenida Vélez Sarsfield, anteriormente llamada «Calle Ancha», y la calle San Juan (Boixadós, 2013).

La plaza Francia, erigida en 1909 y ubicada en el barrio de la Recoleta, Buenos Aires, recibió dicha denominación por el *Monumento de Francia a la Argentina* (1910) instalado en la parte central. Fue planificada por el arquitecto Thays y forma parte de un sistema de plazas interconectadas. Similar condición tuvo la plaza San Martín en Mendoza, llamada anteriormente plaza Cobo, la cual cambió de nombre debido a la implantación del monumento al citado libertador argentino.

La plaza principal de Tucumán, llamada Independencia, también tuvo una interesante ornamentación escultórica como las anteriores, constituyendo una «rareza en los jardines sudamericanos» (Castillo, 1918o, p. 524): sobresalen *La Libertad* (1907) de Lola Mora (1866-1939) y un desnudo masculino. Esta plaza era el punto originario de la ciudad, a su alrededor se congregaban edificios públicos importantes, como la Casa de Gobierno y la catedral.

En Chile, la ovalada plaza Italia en Santiago, nominada así por el *Monumento al Genio de la Libertad* (1910) —obsequio de la comunidad italiana por el centenario—, constituye un elemento conector con espacios públicos locales significativos, como el Parque Forestal, con el cual se adhiere en un extremo.

Otro repositorio importante es la plaza Colón en Antofagasta, emplazada alrededor de 1870 y considerada como uno de los primeros espacios públicos de la ciudad. En ella reside la Torre-Reloj —réplica del Big Ben inglés—, regalo de la colonia británica en 1911 por los cien años de la independencia chilena.

Por último, un ejemplo de conjunto escultórico que se integra al espacio urbano y lo modifica es *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* (1927), ubicado en el cruce las avenidas Alvear y Las Palmeras. Fue emplazado al frente del zoológico de Buenos Aires y constituyó un eje atractivo urbano e importante arteria de la ciudad.

Sobre edificios públicos en el sur peruano, Castillo solo pudo acceder a uno, el local del Centro Artístico de Arequipa, el cual funcionaba en el segundo piso de una residencia en la calle Piérola.

En Bolivia, la única entidad a la que ingresó y que custodiaba bienes de forma pública fue el Centro Militar de La Paz, del que no poseemos datos.

En Chile, pudo acceder a dos: el Palacio de Bellas Artes de Santiago, una «hermosa construcción que con el anexo de la Escuela de Bellas Artes forma un espléndido conjunto» (Castillo, 1918k, p. 433), en medio del Parque Forestal. Construido en 1910 por el arquitecto chileno Emile Jéquier⁷³ en el contexto de las celebraciones por el centenario de la independencia, el palacio era un «monumento arquitectónico prestigioso para la metrópoli chilena» (p. 433). Jéquier también realizó la Bolsa de Valores de Santiago, en la calle Bandera, edificada entre 1913 y 1917, e inaugurada el 25 de diciembre de ese último año. El crítico comentó que estaba inconclusa cuando pasó por allí en febrero de 1918. A pesar de ello, la calificó como un «ejemplar notable de arte moderno» (1918j, p. 409). El decorado de la sala de transacciones así como el lienzo de formato mural lo impactaron.

En Argentina, ingresó a tres edificaciones. La primera fue el inmueble de la revista *Caras y Caretas*, construido en 1911, con instalaciones modernas e interior lujoso, donde analizó dibujos, acuarelas e ilustraciones de los dibujantes del semanario. La segunda fue el edificio del Jockey Club en la calle Florida, construido en 1897 por los arquitectos Manuel Turner y Emilio Agrelo (1856-1933), el cual poseía «instalaciones lujosísimas, esplendidos originales de arte, tanto pictóricos como escultóricos» (1918t, p. 639). Finalmente visitó el Club Español, inaugu-

73 Castillo se equivocó al atribuir la construcción del Palacio de Bellas Artes al austriaco Alberto Siegel (1870-1938) y al suizo Augusto Geiger. Cabe agregar que el crítico confunde la nacionalidad de ambos atribuyéndoles ser franceses.

rado en 1911 por el arquitecto holandés Henry Folkers, al que consideró «magnificante [...] bajo todo aspecto. Quizás hasta exageradamente lujoso, demasiados cuadros y dorados. El exceso perjudica el conjunto» (p. 639).

Respecto a los museos, Castillo ingresó tanto a estatales como a privados. El país que más resaltó fue Argentina, con seis museos estatales.

En Buenos Aires, el crítico conoció el Museo de Bellas Artes, institución que funcionaba en el edificio del Pabellón Argentino, ubicado en la plaza San Martín. El recinto encerraba ejemplares de arte moderno que, según Castillo (1918r), algunos museos europeos envidiarían. Su colección se compuso de donaciones particulares, las cuales sobrepasaban a las gubernativas. A decir del crítico, con aquellas obras uno podía darse cuenta del «movimiento artístico universal contemporáneo» (p. 590).

En Tucumán, Castillo visitó el Museo de la Universidad Provincial⁷⁴, «que, por acuerdo del 18 de junio de 1916 y bajo el patronato del doctor [Ernesto] Padilla, se crea e incorpora a ella una sección de Bellas Artes, comprendiendo un Museo y una Academia de Pintura y Escultura». Ambos eran «modernos pero modestos» (1918n, p. 498). El museo tenía cerca de un centenar de obras contemporáneas cedidas por particulares adinerados, especialmente el acaudalado empresario Parmenio Piñero, quien donó un conjunto pictórico valorizado en trescientos mil pesos.

Similar condición encontró el crítico en el Museo Histórico Nacional, ubicado en el parque Lezama, el cual poseía bienes republicanos donados por particulares.

El viajero también accedió al Museo de Historia Natural, cuya colección se componía de pinturas de artistas nacionales con paisajes y escenas costumbristas, además de restos paleontológicos y arqueológicos.

La Casa Histórica de la Independencia en Tucumán, ubicada en la calle Congreso, fue vista por Castillo en el estado posterior a su demolición en 1903, donde lo único original que se conservó fue el Salón de la Jura de la Independencia, protegido gracias a un templete con estructura de fierro, vidrio y techo a dos aguas con losetas.

Finalmente, merece incluirse el Museo Colonial en Tucumán, que llamó su atención por la recreación histórica y documental que se hizo de la arquitectura, mobiliarios y trajes virreinales en figuras en cera exhibidas, a pesar de que no contenía obras de arte.

⁷⁴ Actualmente, esta institución recibe el nombre de Museo de la Universidad Nacional de Tucumán.

El único museo privado al que ingresó se encontraba en Cusco, se trata de la casa de José Lucas Caparó Muñiz, llamada Museo de Antigüedades Incanas, ubicado en la calle Marqués, el cual, hacia 1918, guardaba una colección de aproximadamente dos mil piezas coloniales y del antiguo Perú.

Sobre colecciones privadas en Perú, Bolivia y Argentina, Castillo se concentró en el dominio exclusivo de los bienes artísticos, compuesto de piezas virreinales y modernas de diversa índole, no faltando enseres exóticos de otras latitudes.

De las colecciones privadas peruanas pudo ingresar a las de Arequipa y Cusco. En la primera ciudad, accedió a los hogares «de alto abolengo» (1918a, p. 47) de Eduardo Romaña, Juan Bustamante, Corrales Díaz y la familia Goyeneche, donde observó muebles, bordados litúrgicos, incunables, pinturas, esculturas e imaginería colonial y moderna, todos procedentes de Europa y Asia. En Cusco, la casa del padre del pintor Francisco González Gamarra, llamada Casa de los marqueses de Venero o Palacio de Inca Roca, en la calle Hatun Rumiyoq, poseía mobiliario colonial «de rica taracea» (1918d, p. 212) y un retrato al óleo.

Las tres únicas colecciones bolivianas a las que accedió Castillo estuvieron en La Paz. Las residencias de Agustín de Rada, Alberto Salinas y Adrián Harriague contenían camas talladas pintadas de mil colores con decoraciones religioso-bucólicas, pinturas, porcelanas, cristales, marfiles, sedas, berenguelas, vargueños y un baúl, todos del tiempo virreinal.

En Argentina, el crítico apreció cuatro colecciones, dos en Tucumán y dos en Buenos Aires. La colección del doctor Pablo Cabrera, cura de la parroquia de la iglesia del Pilar, estaba compuesta, entre otros artefactos, de medallas, muebles, objetos de arte colonial y pinturas modernas, congregados en su residencia de la avenida Olmos, en Tucumán. En la misma ciudad también visitó la casa de Adela S. de Remis, edificio particular hecho de mármol de Carrara, con un interior lujoso y primoroso de arte, pues poseía piezas de orfebrería colonial, tallas y óleos contemporáneos de firmas europeas.

En Buenos Aires, dos colecciones lo atrajeron: las piezas coloniales del ingeniero argentino Isaac Fernández Blanco, en su residencia de la calle Hipólito Yrigoyen, y cerca de dos mil pinturas modernas del financista italiano Lorenzo Pellerano, dueño de un «bello edificio moderno» (Castillo, 1918t, p. 640) en la calle Talcahuano.

Respecto a los interiores eclesiásticos, repositorios del arte virreinal, con algunas excepciones, les otorgó atención privilegiada a los del Perú.

De las siete iglesias peruanas en el sur andino, Castillo dio tratamiento especial a las catedrales. En la catedral arequipeña, reconstruida en 1868, divisó algunas pinturas y mueblería litúrgica.

En Cusco, el viajero se sorprendió por el ambiente «magníficamente vetusto» y «la profusión de los oros» (1918b, p. 71) que derrochaba la ornamentación interna de la catedral, construida en 1654. Esta contenía un ajuar eucarístico, libros corales, ornamentos litúrgicos, retablos, tallas y lienzos coloniales. Algunos de esos bienes fueron encontrados también en las iglesias de Nuestra Señora de la Merced, Santa Ana, Santa Clara y San Blas. La iglesia de Santo Domingo es una excepción, pues está construida sobre una arquitectura inca.

Adicionalmente, consideramos el comentario hecho por Castillo (1918m) sobre la catedral cordobesa, en Argentina, la cual, aunque mostraba un «fuerte carácter colonial», con profusión de oros y recamados, «se presenta pobre para quien sabe ver estas cosas en su valor exacto» (p. 471).

Los veintiséis ensayos

A fin de facilitar la lectura, hemos dividido los ensayos según las ciudades que visitó Castillo. Incluimos la fecha de publicación del texto, un extracto de lo más importante y datos sobre las fotografías adjuntas.

En gran parte de los escritos se denota la reflexión del crítico sobre el estado cultural de las ciudades y países visitados, la descripción del ambiente natural y temas variados mezclados con datos anecdóticos.

Los ensayos sobre Arequipa, la primera ciudad que visita, corresponden a los cuatro primeros de la serie. Fueron publicados desde el 8 de diciembre de 1917 hasta el 5 de enero de 1918. A bordo de un barco rumbo a Arequipa, Castillo hace una retrospectiva sobre los sucesos que motivaron su partida. Ya instalado en la ciudad, su atención se concentró en las casas aristocráticas de ascendencia española, donde identificó las inscripciones de sus tarjas, a las que ingresó para apreciar sus colecciones, especialmente la de la familia Goyeneche. En su recorrido realizó un óleo basado en una vista desde una callejuela hacia la catedral; comentó sobre dos elementos arquitectónicos locales: el sillar, piedra local de mucha demanda, y las logias, arquerías que rodean el cuerpo principal de los edificios. Por último, estuvo en la exposición del Centro Artístico. El total de fotografías adjuntas fue veinte, incluyendo cuatro obras suyas (dos óleos y dos dibujos) y tres fotografías de Enrique Masías.

Los tres ensayos sobre el Cusco corresponden desde el quinto hasta el séptimo de la serie. Fueron publicados entre el 12 de enero y el 2 de marzo de 1918. La mayor parte de su análisis se detuvo en las iglesias cusqueñas, como la catedral, San Blas, Nuestra Señora de la Merced y Santo Domingo, también en edificaciones incas como Sacsayhuamán, y, en menor medida, las casas aristocráticas. Asimismo, valoró muebles religiosos, esculturas y pinturas. A través de la observación de estas últimas expuso su profesión de tasador y evaluador de obras de arte en dos momentos: descalificó un lienzo atribuido al flamenco Anton van Dyck e hipotetizó sobre la raíz iconográfica del óleo *El pecado*. Por otra parte, y a pesar de su interés, tuvo comentarios despectivos sobre el arte virreinal peruano y sus artífices. Por último, anotó sobre la necesidad de crear un museo en la ciudad, auspiciado por un profesional adinerado y de posición acomodada, para custodiar el patrimonio artístico local. Castillo adjuntó dieciséis fotografías, incluyendo cuatro tomadas por el cusqueño José Gabriel González (1875-1952) y cinco reproducciones de sus dibujos.

La ciudad de Puno aparece en la primera parte del octavo ensayo, publicado el 9 de marzo de 1918. Allí, el crítico comentó los pormenores de su viaje por el lago Titicaca a bordo de una embarcación e indicó las características de una danza tradicional en el pueblo de San Pedro.

La Paz está congregada en la segunda parte del octavo y en el noveno ensayo, este último publicado el 16 de marzo de 1918. Lo más significativo fue su conversación con el investigador Arthur Posnansky (1873-1946), quien finiquitaba la construcción de su vivienda. El crítico dio su parecer sobre el planteamiento urbanístico de la ciudad, los repositorios de obras como el Museo Histórico de La Paz, la colección del anticuario Agustín de la Rada y las escuelas de instrucción y enseñanza del dibujo. Castillo anexó cinco fotografías, dos de ellas de dibujos.

Cochabamba es el tema de una parte del noveno, el total del décimo y una sección del undécimo ensayo, publicados entre el 16 de marzo y el 13 de abril de 1918. El crítico conversó con los artistas Avelino G. Nogales y Peredo⁷⁵, este último fue su cicerone en su visita a establecimientos oficiales y religiosos. El crítico notó que los interiores de la catedral y de las iglesias de Santa Clara, Santa Teresa y San Francisco fueron remodelados con estilo gótico. Pudo observar también enseres coloniales de dos coleccionistas. Adhirió diez fotografías, seis de ellas de dibujos. Otra sección del undécimo ensayo trata sobre Oruro, donde dio una

75 No se ha podido identificar a este artista.

furtiva apreciación sobre la ciudad, el clima y los tipos sociales. Aquí adjuntó dos fotografías.

Antofagasta fue el tema de un fragmento del undécimo y de todo el duodécimo ensayo, publicados entre el 13 y el 20 de abril de 1918. El retorno de Castillo a esta ciudad luego de doce años le permitió ver el progreso económico alcanzado y su impacto en el estilo y costo de vida. Eso lo comprobó al apreciar las modernas y lujosas edificaciones públicas y privadas, y los altos precios de los productos de primera y segunda necesidad. Para él, la ornamentación pública recaía en los obsequios entregados por las colonias extranjeras en conmemoración del centenario chileno. Además, apreció tres cosas: el inmejorable asfaltado, el servicio policial de calidad y las tres abundantes huertas. En el ensayo duodécimo no adjuntó imágenes.

Sobre Santiago de Chile escribió el decimotercero y decimocuarto ensayo, impresos entre el 27 de marzo y el 4 de mayo de 1918. El crítico expuso sus impresiones sobre el estado de la ciudad, la vida social santiaguina, la ornamentación pública y los atractivos paisajísticos como el cerro Santa Lucía. Visitó asimismo edificios como la Bolsa de Valores y el Palacio de Bellas Artes, en donde admiró óleos, esculturas y decoraciones de artistas europeos y sudamericanos. Por último, estimó la obra de los arquitectos chilenos Manuel Cifuentes y Emile Jéquier, los cuales priman junto con sus colegas europeos Siegel y Geiger en la ciudad. Incluyó doce fotografías.

Las ciudades de Mendoza y San Luis fueron los temas del decimoquinto ensayo, publicado el 11 de mayo de 1918. Castillo dio rápidas impresiones acerca de la vida cultural mendocina desde su hospedaje y en la calle frente a una caravana festiva; lo más significativo fue la crítica al *Monumento al Libertador general San Martín* en la plaza principal. Respecto a San Luis, la pobreza, los pocos servicios públicos, el reducido número de habitantes y la inestabilidad política lo motivaron a no quedarse mucho tiempo. Incorporó siete fotografías.

Córdoba fue la ciudad a la que el crítico le dedicó el decimosexto ensayo, publicado el 18 de mayo de 1918. Para Castillo, esta metrópoli prosperó urbanísticamente, equiparándose a Santiago en extensión; sin embargo, conservó el ambiente campestre que lo deleita. El esmerado cuidado de sus espacios verdes, como el parque Sarmiento, es compartido con los atractivos recreativos como el zoológico, ambos de primer nivel. Otros lugares de interés para el viajero fueron el parque del Marqués de Sobremonte y la casa del coleccionista Pablo Cabrera. Añadió ocho fotografías.

Sobre Tucumán escribió el decimoséptimo y decimoctavo ensayo, divulgados entre el 25 de mayo y el 1 de junio de 1918. Aquí, el viajero tuvo comentarios sobre la política argentina debido al periodo de elecciones que atravesaba la ciudad y el recuerdo del progreso tucumano gestionado por el gobernante Ernesto Padilla. Ingresó y opinó sobre edificios históricos, como la Casa de la Jura de la Independencia y el Museo Colonial; espacios públicos, como el parque Centenario y la plaza principal; e interiores privados, como la casa de Adela S. Remis. Motivado por lo visto en el Museo de la Universidad Provincial de Tucumán, Castillo problematizó sobre la necesidad de una Academia de Bellas Artes y criticó la existencia absurda de algunas instituciones en Lima. Adjuntó ocho fotografías.

Rosario y Buenos Aires fueron consideradas en su decimonono ensayo, publicado el 8 de junio de 1918. Gran parte del escrito describe la personalidad del tipo argentino y sus aficiones, el cual para el crítico es «regionalista», «poco parlanchín» y «bromista» (Castillo, 1918p, p. 545). Narra también cómo se reencuentró con Francisco Villar, discípulo suyo, y su conversación con un librero rosarino sobre la situación política peruana, Ricardo Palma y los intereses del público limeño. En Buenos Aires, el viajero comentó su dilema de no soportar a las multitudes y el «huachafismo brutal» (p. 546) que se congrega en los espectáculos culturales a los que él quería ingresar. Asimismo, admiró *El Pensador* de Rodin e incluyó nueve fotografías.

Castillo le dedicó a Buenos Aires seis ensayos, desde el vigésimo al vigésimo quinto, publicados entre el 15 de junio y el 27 de julio de 1918. La capital argentina fue, para el crítico, un signo de modernidad, un espacio dinámico comercial y repositorio de cultura. Visitó diversos interiores públicos y privados, entre ellos el Congreso, la tienda Gath y Chaves, la Confeitería del Molino, la iglesia del Santísimo Sacramento, clubs y casas de coleccionistas. Hizo lo mismo con el Museo de Historia Natural y el conjunto arquitectónico del observatorio astronómico. A través del recorrido por bares y tiendas comerciales, el peruano describió aspectos positivos y negativos de la vida social bonaerense.

La impresión que tuvo el viajero sobre los museos locales, el Museo Histórico Nacional y el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires arrojó como resultado la convivencia de la plástica europea al lado de la sudamericana, en especial la argentina, sobresaliendo la obra del escultor Pedro Zonza Briano. A partir de este hecho, Castillo discutió sobre la desproporción habida entre los museos argentinos con respecto a sus símiles peruanos, pues en estos últimos persistía una des-

preocupación por poseer firmas nacionales. Situación similar se reiteró al conversar con el director de la Academia de Bellas Artes; la crítica fue al escaso auspicio estatal para la conformación de una institución similar en Lima.

Castillo dio su perspectiva sobre el humorismo argentino y sudamericano cuando estuvo en el edificio de la revista *Caras y Caretas*, donde conversó con los dibujantes Manuel Mayol, Juan Carlos Alonso y Eduardo Álvarez. Asimismo, presenció la plena ejecución de dibujos en la calle por los caricaturistas Ramón Columba y Pedro Ángel Zavalla «Pelele». Castillo agregó cuarenta fotografías, entre ellas siete reproducciones de obras y dos retratos.

El vigésimo sexto ensayo, publicado el 10 de agosto de 1918, trata sobre el retorno de Castillo a la capital peruana. Abarca las ciudades de Buenos Aires, Los Andes, Valparaíso, Arequipa y Lima. El crítico comentó la elegancia, lujosidad y buen gusto de las tiendas comerciales bonaerenses Moussión, «verdadero *atelier de beauté* femenino» (Castillo, 1918x, p. 767), Carassale y Escasany. En otro momento, expuso su ácida perspectiva acerca de la Primera Guerra Mundial y el progreso nacional, este último paralizado por dos causas: el miedo y la mentira. Ya en suelo limeño, describió de forma sarcástica algunas edificaciones representativas para luego congregarlas bajo tres conceptos: «suciedad, pobreza y tristeza» (p. 770). El viajero agregó cinco fotografías.

Los artistas

Teófilo Castillo aludió a artistas de diversa nacionalidad, en actividad o fallecidos, y de diferentes siglos, a los cuales analizó junto a su obra o solo mencionó brevemente. En el anexo 1 incluimos una lista en orden alfabético, según los apellidos, de dichos artistas, en la que se incluye además sus nacionalidades, la disciplina referida por Castillo, la obra vista durante el viaje, la obra comentada, la obra mencionada, la técnica y el lugar. Es necesario aclarar que no siempre se tuvieron los datos exactos. Asimismo, se han incluido obras y artistas que son aludidos indirectamente.

En total fueron 157 artistas: 106 pintores (treinta españoles, veinticuatro franceses, trece italianos, diez peruanos, siete argentinos, cinco alemanes, cuatro chilenos, cuatro belgas, cuatro ingleses, un boliviano, un holandés, un sueco, un suizo y uno no determinado), 31 escultores (ocho franceses, seis argentinos, cuatro italianos, tres chilenos, tres españoles, dos belgas, dos peruanos, un alemán, un uruguayo y uno no identificado), 8 arquitectos (dos españoles, dos peruanos,

dos franceses, un austriaco y un argentino), 5 decoradores (dos peruanos, un argentino, un austriaco y un italiano), 5 caricaturistas (tres españoles, un argentino y un uruguayo) y 2 fotógrafos peruanos. Entre los decoradores incluimos a Arthur Posnansky, investigador al que Castillo catalogó como artista debido al uso de diseños tiahuanacos como estructura ornamental de su vivienda.

En el anexo 2 colocamos una lista de los artistas que Castillo exclusivamente nombró durante el viaje, con lo cual se puede tener una idea del amplio bagaje estético y artístico del peruano. Dicha lista se ha distribuido en orden alfabético por nombre y se coloca la nacionalidad y disciplina referidas por el crítico. El total de artistas fue de 68: 43 pintores (diez italianos, nueve argentinos, siete franceses, cuatro españoles, tres peruanos, dos japoneses, dos flamencos, un belga, un boliviano, un holandés, un portugués, un suizo y un inglés), 12 arquitectos (cinco españoles, dos chilenos, un austriaco, un belga, un italiano, un polaco y un suizo), 7 caricaturistas (dos franceses, dos portugueses, un brasileño, un español y un japonés), 5 escultores (tres españoles y dos italianos) y un fotógrafo (peruano).

Las disciplinas

Castillo, a lo largo del viaje a La Plata, evaluó disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la caricatura, la fotografía y las artes decorativas. A continuación, expondremos los juicios vertidos por el crítico sobre las obras que comprenden cada una de las disciplinas citadas.

Pintura

La pintura fue la disciplina sobre la que Castillo juzgó más durante el viaje, ello pudo deberse a dos razones: la cantidad de lienzos era mayor en relación a otras disciplinas y al propio manejo del oficio. El crítico concertó comentarios sobre el retrato, el paisaje, el desnudo, la alegoría, la pintura histórica y religiosa, lo mitológico, así como dos asuntos no tan frecuentes, los animales y los interiores.

Retrato

En la disciplina de la pintura, este tema fue el primer asunto que Castillo evaluó. El retrato tiene una relación directa con el crítico debido que, a temprana edad, lo ejecutó, al igual que lo trató en sus primeros escritos sobre arte⁷⁶. A su juicio, hay dos criterios determinantes en el retrato: en primer lugar, el artista debe estampar su carga artística y conceptual en el modelo más que buscar la veracidad fisiológica y psicológica, ya que esta última es un desencadenante de lo primero;

76 En 1913 indicó que el retrato era el tema menos favorable para juzgar el temperamento verdadero de un artista y que aquel que lo practicaba disminuía su impronta artística por la sujeción comercial a la que está impuesto: «El retrato es el suicidio de los artistas» (Castillo, 1913, pp. 2448-2449). Esto conlleva a reflexionar sobre la situación por la que Castillo pasó en 1887, cuando decidió publicar anuncios propagandísticos en *El Comercio*, donde recalca su habilidad para la ejecución de obras de todo tipo y su envío a Lima desde Florencia, concluyendo con la frase: «Especialidad de retratos al óleo» (citado en Villegas y Torres, 2005, p. 51). Este anuncio empezó a circular desde enero de 1887 y no a partir de marzo, como indican Villegas y Torres. Sobre los artistas nacionales que incursionaron en el retrato, el principal referente local que tuvo Castillo fue el pintor Abelardo Álvarez Calderón, ver: Castillo (1919b).

en eso emula a la reproducción artificial de la cámara fotográfica⁷⁷. En segundo lugar, para que una composición pueda clasificarse como retrato, el personaje tiene que mostrarse hierático, debido a que esta condición le otorga un aspecto «aristocrático, severo y fino» (Castillo, 1918o, p. 524).

En diez ensayos de «En viaje. Del Rímac al Plata», Castillo trabajó este asunto. Nueve de ellos fueron resultado de la observación directa de las obras y solo uno se generó a partir del recuerdo. Respecto al primer grupo, en Arequipa, el crítico encontró en dos colecciones privadas algunos retratos que lo conmocionaron y que fueron hechos por Fernando Zeballos (1840-1900):

Había visto tres retratos de él y decía honradamente no conocerlo; aquí viéndolo en la colección Goyeneche y en casa del señor Arturo Romaña no trepido en asegurar que lo he estudiado suficientemente. Admiro su brillante, jugoso empaste [...] quizás Zeballos dibujó poco, rindió excesivo culto al chocharismo, la pintura anti-pática cromosa de la escuela romana anterior a 1870. Pero la riqueza de su paleta es bastante para darle el derecho de tener prestigioso estilo entre los artistas nacionales fallecidos (Castillo, 1918a, p. 49).

Para Castillo existe una razón para una valoración positiva: el aspecto técnico. Hizo hincapié en la riqueza de la paleta cromática —de influencia *macchiaioli* o pintura manchista— sobre el dibujo. El color, perceptivamente, se superpone a los bosquejos en carbón dibujados, de menor cuantía. El dominio pleno de la paleta resulta un factor primordial, según el crítico, para que un artista pueda ser un exponente significativo dentro la pintura nacional.

En Cusco, Castillo (1918d) observó en la residencia de Tomás González y Martínez, padre del pintor Francisco González Gamarra, una obra hecha por el progenitor: un «magnífico» (p. 212) retrato al óleo del obispo cusqueño Julián de Ochoa, prelado que estuvo en el cargo entre 1865 y 1874. Esta pieza es una de las pocas que se conocen de González y Martínez y que revelan su afición a la pintura, lastimosamente el crítico no ahondó en su comentario.

Durante su visita al Palacio de Bellas Artes de Santiago, el viajero observó el *Retrato del pintor francés M. Le Poittevin* (1905) hecho por el chileno Marcial Plaza Ferrand (1876-1948), quien tomó como modelo a su maestro. Esta obra recibió una mención honrosa en el Salón de París del citado año. Aquí, Plaza

⁷⁷ «Por algo el artista es superior al Kodak: el uno crea, idealiza, el otro documenta, *retrateo* [sic] servilmente» (Castillo, 31 de julio de 1917, p. 2).

Ferrand se inclinó por la convencional perfección técnica residente en el dibujo y la prudencia, aunque austera, de los matices (Rodríguez Romera, 1951); dichos elementos fueron suficientes para dotar de vida al pintor francés retratado. Ello se reconoce en el juicio vertido por Castillo (1918k), quien lo encontró

[...] supremamente bueno, magistral, único. ¡Qué dibujo maravilloso, qué riqueza, jugosidad de pasta! En el retrato de Plaza no hay colorinches verdes ni azules: hay austeridad extremada de tonos y detalles; pero ¡cuánta vida en los ojos del pintor mirando al modelo ausente, en esa mano pálida, fina, suspendiendo erecto, elegante el pincel! (p. 433).

En el mismo Palacio de Bellas Artes, le llamó la atención el *Retrato de Federico Guillermo Schwager II* (1888), un empresario y minero chileno dueño de la Compañía Carbonífera y de Fundición Schwager. El italiano Giovanni Boldini (1842-1931), consagrado pintor manchista de fama entre la aristocracia europea, representó al chileno de cuerpo completo. Castillo (1918k) calificó el óleo como «soberbio» y añadió que «hace honrosa compañía» (p. 434) al conjunto de las obras de arte del recinto.

En Tucumán, el crítico estuvo en la casa de la coleccionista Adela S. de Remis. En el testero del gran salón principal observó un retrato de la dueña de la casa elaborado por el español Luis Menéndez Pidal. Este lienzo, de jugosas tintas y «ausencia absoluta de frivolidades detallistas» (Castillo 1918o, p. 524), confirma que la atención del peruano se centró en el dominio técnico más que en la exactitud y posibles características añadidas de la persona retratada.

En esta ocasión, lo que le interesa del retrato no es el parecido o la impresión psicológica de la modelo⁷⁸, sino la tesitura y la sinfonía cromática ejecutada. Esta problemática está relacionada con su perspectiva sobre el retrato fotográfico, al cual cuestiona pues limita la creatividad del artista. Según Castillo (1918o), la destreza técnica y el trasfondo conceptual serán lo único valorado en la posteridad, a diferencia de la memoria de la persona, su rostro o su dinero. Esta diferen-

78 La fidelidad con el parecido del retratado era una demanda habitual a los pintores instalados en Lima desde antes de la primera mitad del siglo XIX, esto yendo a la par de la institucionalización del retrato y del oficio de pintor retratista en el medio local. Esa situación se extiende hasta las primeras décadas del siglo XX y dentro del periodo de actividad crítica de Castillo. La intransigencia del crítico sobre este aspecto se debe desde luego a la incompatibilidad con su criterio estético: primero, por la persistencia de una regla desfasada (veracidad física como psicológica) que conduce a la banalización del oficio de pintor y, segundo, por el uso de fórmulas retóricas y poéticas como medio de sustentación de la persistente consigna por algunos críticos coetáneos locales.

cia de criterios evaluativos sobre el retrato alude también a una división basada en la calidad perceptiva entre los especialistas sobre arte, críticos y artistas, y el público no experto, donde los juicios emitidos por ambos grupos son dos polos opuestos⁷⁹.

El crítico enfatizó en el aspecto artístico del retrato más que en su carga documental, de la misma forma que le resultaba necesario priorizar el efecto visual sin opacar la cuota conceptual. Ello se reduce a que lo primero puede ser visto por ojos especializados mientras que la naturaleza del segundo, al ser superflua, es percibida por todos: «la añagaza de la semejanza es un punto capital en que se les permite emitir voto hasta a las cholas del criadero» (Castillo, 1919i, p. 588).

En el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Castillo definió como desastroso el *Retrato de la Sra. María de la Cárcova y Ferrari* (1894) del argentino Ernesto de la Cárcova (1866-1927). El pintor usó como modelo a su propia esposa y la representó de cuerpo completo. A partir de la evaluación de esta obra, el crítico peruano expresó que Cárcova cayó de la primacía que tenía en la pintura argentina y fue opacado por otros artistas con asuntos más enlazados a lo nacional, como Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Diferente apreciación tuvo del *Retrato de Leonor Uriburu de Anchorena y su hijo Emilio* del francés Antonio de la Gándara (1861-1917), ubicado en otro ambiente del museo, calificando a dicha obra de «belleza pictórica» (Castillo, 1918r, p. 591).

En la casa del coleccionista Isaac Fernández Blanco observó el retrato del dueño de la casa hecho por el francés Léon Bonnat (1833-1922), mas no lo enjuició. Sin embargo, se intuye simpatía debido a que fue la primera y única pintura nombrada de entre todos los bienes del recinto.

Finalmente, sobre lo incorrecto de un retrato, y de forma aleccionadora para los demás artistas, durante el viaje, Castillo criticó al portugués Raúl María Pereira. Aunque no se refirió a alguna obra suya, enjuició el aspecto técnico más importante en la realización de sus retratos, los cuales, en contraste, fueron asimilados de forma positiva por la crítica local. Sus retratos lucían un «corte *guaca-*

79 «Participo de la teoría moderna de [Auguste] Rodin —definida con calor en Buenos Aires por dos estetas de fuste como Rubén Darío y [Eduardo] Schiaffino— de que la verdadera semblanza de un héroe, del genial, del súper-hombre es la de su vida medular, espiritual. La exactitud iconográfica perfecta, documentarista [sic], rival del kodak fotográfico, queda para los vulgares buenosmozos, los anodinos, los que no teniendo absolutamente nada que legar a la posteridad hacen bien de preocuparse de su mísera máscara facial» (Castillo, 1919b, p. 160).

mayesco, con ambiente *chamarillero*», en alusión al abuso de tonos rosa y verde⁸⁰ los cuales arruinaban la «sinfonía cromática» requerida (Castillo, 1918o, p. 525).

Paisaje

El paisaje tuvo un inusitado interés en Castillo, pues fue el modelo natural de sus obras, el espacio creativo para la enseñanza profesada y el motivo de discusión en sus escritos sobre arte. Durante el viaje, comentó sobre la relación entre la pintura y el paisaje natural, principalmente en las zonas rurales antes que en las ciudadinas.

Para el crítico, el paisaje es el escenario que permite un gran despliegue de creatividad artística, por lo que sostiene que la labor de un pintor reside en la inspiración de lo natural ante cualquier estado climático.

Precisaremos una acotación sobre el modo de abordar este tema. En primer lugar, analizaremos las tres pinturas de paisajes evaluadas por Castillo, y en segundo lugar comentaremos sobre el espectáculo natural que condujo al peruano a evocar y reflexionar sobre la técnica y estilo de ciertos pintores afines al tema, así como el proceso técnico y conceptual predilecto para su representación.

Respecto a las obras que analizó, en Arequipa habló sobre la plástica de Federico del Campo (1837-1923). Si bien no encontró paisajes en ese instante, recordó un ejemplar visto en Lima en 1916, denominado *Venecia*, en posesión de Javier Prado y Ugarteche⁸¹ (Castillo, 1914d). Asimismo, señaló acerca de otro paisaje del pintor en la colección de Felipe Pardo, sin precisar el título (Castillo, 1918a). En la casa de Juan Bustamante, observó un óleo del español Enrique Serra (1859-1918). Sin revelar el título, señaló que era «un ocaso en las lagunas pontinas romanas, es decir, el momento y tema favoritos del pintor» (1918a, p. 48). El hallazgo de un cuadro de Serra lo complació, pues hasta el momento no había encontrado su obra en el Perú.

Al hacer el análisis general del estilo del español, tomó como base las características de su pintura paisajista:

Quien no ha visto un original suyo: sus gamas orquestadas en pianísimo, sus grises infinitos, sus cielos tristes, sus aguas de verdes lúgubres, profundos, la elegancia briosa del toque, los múltiples recursos de que se vale manejando la espátula, no tiene

80 Castillo reitera la misma apreciación en «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires v» (1918u).

81 La posesión de ese cuadro por el titular fue avizorada desde 1913 por el propio crítico (Castillo, 1913). A partir del comentario de Castillo, se sabe de la notoria influencia del pintor español Mariano Fortuny sobre Campo.

derecho de hablar de él. Por mi parte habré visto un centenar de obras suyas y aunque en casi todas ha sido idéntico el motivo, el juego de luces, la sensación recibida ha sido intensa y duradera (p. 48).

El crítico reconoció en Serra el uso de la espátula, la cual, con toques precisos, genera variados tonos, los que se caracterizan por ser fríos, apagados y —respecto a sus paisajes— «de grises infinitos, sus cielos tristes, sus aguas de verdes lúgubres» (p. 48). Halló en sus paisajes el contraste efectista de luces, así como la disposición formal de escenarios lacustres. Sin embargo, dentro de las generalidades descritas concluyó que existen también particularidades: los efectos sensoriales que genera son intensos y prolongados en el espectador.

Caso excepcional ocurrió en Argentina, donde el juicio evaluativo acerca de un paisaje se entrelazó con consideraciones extraartísticas que desestimaron una valoración positiva sobre el lienzo y, principalmente, del artista. Esto sucedió en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, donde Castillo (1918r) observó «[...] una *Marina* detestable de [Gustave] Courbet, pintada según la manera que le era habitual: una ola semejando madejas de lana sucia, un bote al primer término volcado y desdibujado [...] [Courbet] fue un paisajista de grandísimo nombre y medianísimo talento» (p. 591). El óleo mencionado era *Mer Orageuse*⁸² (*Mar borrascoso*), hecho en 1869. Esta crítica de Castillo fue dura: reprochó en Courbet el acabado de aparente aspecto rústico, la posición en primer plano de un elemento contextual (barcas, montículos pedregosos y ciertas plantas desdibujadas) y los colores, que se asemejan más a estudios tonales cercanos a lo terrenal, «matizados de luz costera mercurial» (Morton, 2006, p. 8) [traducción nuestra], que a la ebullición cromática de lo idílico, propio del grupo de marinas hechas entre 1865 y 1869 en Normandía. Aunque el crítico no censura el talento del pintor, le resta mérito por sus acciones fuera del campo de la plástica⁸³, específicamente, su participación en la destrucción del patrimonio artístico francés⁸⁴.

82 El óleo *Mer Orageuse* (c. 1869-1870) pertenece al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Hacia 1869, Courbet visitó Étretat, zona costera de Normandía, lugar con brotes de comercios y estancias para la burguesía, en busca de recreación, y la elige como escenario para la realización de esta obra.

83 De acuerdo con Pierre Daix (2002), las oscilaciones personales de Courbet contribuyeron a dispersar su nombre en base a fanfarronadas y mentiras estratégicas.

84 El crítico inició su reclamo a Courbet en 1916. Sin embargo, Castillo no lo descalifica totalmente, pues lo señala como «de mediano tamaño» (1916a, p. 27). El principal factor de su desestima al francés se debe a que destruyó el patrimonio artístico. Para el peruano, él fue el responsable directo de la demolición de la columna Vendôme o de Austerlitz en 1870, cuando este fue presidente de la Comisión de Bellas Artes, durante el tiempo de la Comuna de París. Esta recriminación comprende un rechazo mayor a los franceses, fundamentado por los desastres que causaron durante la Primera Guerra Mundial y por otras injurias contra bienes artísticos: la

Otras consideraciones sobre el paisaje las realiza Castillo sobre la base de evocaciones de obras y artistas que le genera su paso por, principalmente, dos escenarios naturales: el lago Titicaca y la pampa argentina. El Titicaca, entre Puno y Bolivia, fue para el crítico motivo de comentarios sobre algunos paisajistas. El primero sucedió a bordo de un barco sobre el lago, cuando quiso confirmar el punto donde se encontraba; al subir a cubierta se identificó con el español Eliseo Meifrén Roig (1859-1940) al estar frente a un «panorama de abanico, humilde, melancólicamente gris» (1918e, p. 233). Con este comentario, remarcó la faceta paisajista de vistas lacustres usuales del citado pintor. En otro momento, esta vez al introducir al paisajista suizo Arnold Boecklin (1827-1901), Castillo definió que el Titicaca es el lugar propicio para el deleite artístico y la creatividad plástica:

El Titicaca hubiera sido para Boecklin un sitio de inspiración incomparable, por el sabor místico, solemne del ambiente, el arcaísmo de sus islas, de líneas armoniosas, llenas de ruinas, de rincones de tragedia y de misterio, islas pequeñas unas, inmensas otras, cual enjambre de anfibios apocalípticos dormidos en espera de un *resurexit* [sic] que los despierte y vuelva a la actividad y la lucha (p. 233).

Después de cruzar el lago, el crítico recordó la paleta brillante del argentino Svetozar Franciscovich cuando, en sus telas, plasmó el gran lago: «No todos los días, ni todas las horas son de lobreguez en aquel lago de maravillas; también sabe vestirse de galas y de colores; dígalo Franciscovitch [sic], el de los cromatismos elegantes» (p. 234).

De esta manera, Castillo asoció un momento específico del tiempo atmosférico del Titicaca, definido como «de galas y colores» (p. 234), con la destreza artística y criterio estético del citado pintor. El comentario sugiere, además, la aceptación del crítico hacia este artista por la correcta evocación del paisaje natural.

Esta consideración no es fortuita; deriva de la factura impresionista⁸⁵ por la influencia que Franciscovich recibió de los pintores españoles Enrique Serra, Eliseo Meifrén Roig y Santiago Rusiñol (1861-1931), afines al criterio estético

destrucción de la Alhambra, el atentado contra *La última cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519), los saqueos de monumentos inmuebles de Italia y España que alimentaron la colección del Museo del Louvre, y «hasta hace muy pocos años el saqueo al Palacio Imperial de Pekín» (1918r, p. 592).

85 En un texto de 1920, Castillo indica: «El impresionismo sintético es el arte verdadero moderno y 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 Hereen [...] [El impresionismo] significa interpretación, visión propia, rápida» (p. 520). Y en otro ensayo anota: «En el impresionismo —[debido a] su deliciosa sinceridad y fluidez— se condensa hoy el secreto del acierto y éxito» (1919b, p. 159).

de Castillo⁸⁶. Para el crítico, el argentino era el único pintor que pudo evocar el contenido intrínseco del Titicaca⁸⁷. Aquí, Castillo renueva la valoración sobre Franciscovich, la cual había nacido en las exposiciones de 1916 cuando conoció su obra.

Respecto al paisaje pampeano observado en el trayecto de Rosario a Buenos Aires, el crítico gozó sus efectos cromáticos al amanecer, el cual se tornó «rubio como el oro, por el sol matinal y los trigales» (Castillo, 1918p, p. 543). Así, evoca de inmediato a los paisajistas argentinos María Obligado (1857-1938), Eduardo Sívori y Martín Malharro, además de la obra de Echeverría⁸⁸ y Ángel della Valle (1852-1903), donde el paisaje forma parte de sus composiciones.

Histórica

La pintura de historia fue motivo de cuatro anotaciones de Castillo durante su viaje. El lugar en el que más se detuvo sobre esta temática fue en Santiago, específicamente en una obra del chileno Pedro Lira.

A su paso por Cochabamba, el crítico conoció al boliviano Avelino G. Nogales (1869-1948), exalumno de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, y que para él era «un impresionista fuerte» (Castillo, 1918g, p. 286), sin especificar a qué se refería con esa definición. Seguido de ello, presentó una obra de Nogales, *Homenaje a la bandera* (1910), colocada en el salón principal del Centro Militar de La Paz⁸⁹, sobre la que no puntualizó. A pesar de ello, el hecho deja constancia de la valoración hacia el arte boliviano contemporáneo a través del reconocimiento de un artista local. La citada pintura de Nogales representa a la caballería boliviana, de uniforme tipo prusiano, con bayonetas caladas y banderillas, donde un grupo exquisito de élite porta el estandarte nacional al cual se le va a rendir homenaje, aspecto que constituye el objeto principal de la composición, razón por la cual Castillo la nombra como *La jura de la bandera*.

86 Según Castillo (1918aa), la importancia de la plástica de Rusiñol y Meifrén Roig radicó en que representaron los polos opuestos del paisajismo moderno español: «el uno apolíneo, todo verbo, delicadeza, sentimiento, espiritualidad; el otro rudo, hirsuto, feo, pero todo dinamismo, una pupila y una paleta veristas, estupendas» (p. 1034). Debido a ello, los recomendó como referentes plásticos para los pintores locales que incursionaban en el paisaje, como Enrique Domingo Barreda.

87 «Lago sagrado del génesis incaico, de las islas encantadas llenas de misterio, de templos muertos [...] desde hoy tienen en el artista argentino su pintor-poeta» (Castillo, 1916c, p. 200). La obra reproducida en aquel ensayo fue *Márgenes del Titicaca*, hecho en óleo sobre lienzo (Castillo, 1916d).

88 No se ha podido identificar a este artista.

89 Actualmente la obra se encuentra en la municipalidad distrital de Cochabamba, Bolivia.

La alteración del título original en el caso anterior no fue un hecho aislado, Castillo lo repite en diferentes oportunidades con otras obras, una en especial sucedió en el Palacio de Bellas Artes de Santiago. El crítico denominó a *La fundación de Santiago por Pedro de Valdivia* (1888) como *La ejecución de Valdivia*, óleo de grandes dimensiones de Pedro Lira⁹⁰. Aquí, el peruano empleó el término «ejecución» bajo dos acepciones: la realización de un acto en el momento y el ajusticiamiento de una persona u objeto. El acto de Pedro de Valdivia instaaura un nuevo tiempo histórico, la conquista mediante la fundación de la ciudad de Santiago, lo que significa el cese del periodo ancestral bajo la figura del cacique Huelen Huala⁹¹.

El juicio de Castillo sobre el cuadro fue desaprobatorio: «*La ejecución de Valdivia* me resulta de un efecto más cromoso [sic] y falso que nunca. Me río con toda gana del señor Pedro Lira y sus elucubraciones históricas, pésimamente dibujadas y peor pintadas» (1918k, p. 433).

Después de este irónico comentario cabe pensar que Castillo, entre líneas, dio una tercera acepción al cuadro por lo pésimo de la ejecución. Es decir, estaba tan mal elaborado que, en vez de exaltar el hecho de la fundación, Lira ejecuta «mortalmente» a Valdivia y masacra el hecho histórico.

La conducta descrita indica una reacción a considerar. El acto de reírse como respuesta es una valoración, ya que, en 1919, durante la Exposición Brandes en Lima⁹², Castillo se rio de un conjunto de cuadros expuestos por José Sabogal, pero aclaró que fue de forma positiva, pues imaginaba la reacción de los críticos *amateurs* intolerantes y desentendidos ante esas novedosas propuestas.

A diferencia del hecho citado, en la crítica sobre Lira no hay una aclaración seguida del acto con el que se pueda constatar su postura. La risa de Castillo indi-

90 Lira y Castillo comparten varios aspectos: el primero ejerció la crítica de arte y la docencia artística en la Sociedad Artística (1867), la Unión Artística (1885) y el Salón Libre de Pintura (1906), organizó las primeras exposiciones en Chile y las impulsó durante los años posteriores; asimismo, apoyó en la conformación de un museo de Bellas Artes para Santiago. El segundo fue crítico en diversas revistas y periódicos en Lima, Buenos Aires y Tucumán, impartió la enseñanza en el taller de la Quinta Heeren (1906-1914), en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1912) y en el Círculo Artístico (1917). A su vez, organizó la primera exposición de arte argentino, en 1892, y el primer *vernissage* en Lima, hacia 1906. Finalmente, en sus notas sobre arte, propuso la reestructuración del Museo de Historia Nacional e impulsó la creación de la Escuela de Bellas Artes en Lima.

91 Un hecho histórico similar había interpretado Castillo con *El saqueo del Coricancha* (1915), en el sentido de ser una interpretación del desenlace funesto de un tiempo histórico local para dar paso a otro foráneo (Paitan Leonardo, 2015).

92 «Hizo su aparición don Teófilo [Castillo] quien mira y remira las obras y al cabo de unos minutos echa a reírse de buena gana. “Acepto, señor, que mi pintura no le guste, pero eso no le da derecho a que se burle de ella”, le reprochó Sabogal, acercándosele. En el tono más cordial y festivo, Castillo le respondió: “No lo tome usted así, mi amigo. Su obra es estupenda y lo felicito por ella. Me río porque estoy gozando al imaginar las caras que pondrán las cacatúas limeñas cuando vean estos cuadros” (Castillo, 1990, p. 6).

ca desaprobación, ya que es parte de una serie de actitudes en contra de la praxis del chileno, en especial por el incorrecto empleo del color y la carencia de dibujo.

El viajero encontró las otras dos obras históricas en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: los óleos *El Cabildo abierto del 22 de mayo de 1810* (1908) y *El ensayo del himno nacional en la sala de la casa de María Sánchez de Thompson* (1909) hechos por Pedro Subercaseaux. A pesar de que el crítico no detuvo su pluma en ellos, los consideró «magníficas telas» y fueron reproducidas en un ensayo; eran, asimismo, parte de las «glorias americanas» (1918t, p. 641) que poseía el museo.

Indirectamente, Castillo (1918j) realizó un furtivo balance de la plástica chilena contemporánea. A partir de la evaluación artística de sus pinturas, traspuso la figura de Subercaseaux, novel artista, sobre la de Lira, artista y crítico institucionalizado: la del primero era perfecta, mientras que la del segundo era detestable.

Religiosa

El crítico observó lienzos religiosos en el sur peruano, a excepción de uno, todos de la época virreinal. Solo se detiene en el siglo XIX en Arequipa con los lienzos del tacneño Francisco Laso y en el XX con la obra del argentino Eduardo Álvarez, la cual reprodujo en un ensayo.



FIGURA 2. *El libro de misa de Anita* (1917) de Eduardo Álvarez.

Fuente: Castillo (1918s, p. 614).

El viajero tuvo una «buena impresión» (1917b, p. 1286) de la sacristía de la catedral arequipeña al encontrar dentro cinco óleos de Laso. Aquellos lienzos eran de gran formato y tenían las representaciones de los cuatro evangelistas (Mateo, Juan, Marcos y Lucas) y de San Pedro. Cuatro de aquellas pinturas fueron un encargo solicitado por su mecenas Juan Manuel de Goyeneche y Barreda, obispo de Arequipa hacia 1856, cuando Laso retornó al Perú (Wuffarden, 2004).

Respecto a la obra de Álvarez, *El libro de misa de Anita*, Castillo (1918s) la reproduce en su tercer ensayo sobre Buenos Aires. Se trata de una imagen de Cristo crucificado, enmarcado de flores, junto a un poema del uruguayo Antonino Lamberti (1845-1926) (ver figura 2). Fue parte de las dos acuarelas que le enseñó Álvarez a Castillo, las cuales el crítico calificó de «admirables» (p. 614).

Mitológica

Uno de los grandes temas de la pintura occidental es la mitología. Entre los personajes que sirvieron de inspiración para este asunto se encuentra Orfeo, músico griego que descendió al Hades para rescatar a su amada Eurídice. En Santiago, Castillo lo encontró plasmado con el pincel del español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) en el lienzo *Orfeo atacado por las bacantes*⁹³ (1902), denominado por el crítico como *Orfeo y las ninfas*. Es probable que el crítico haya elegido el término «ninfas», deidades menores de la naturaleza, porque el óleo representa al personaje mítico rodeado de varias jóvenes desnudas en un ambiente en el que prepondera más lo sensual que lo fatal; ya que, según la tradición, Orfeo muere asesinado por las bacantes, mujeres oficiantes del culto al dios Baco, tras rechazarlas sexualmente.

Dicha pintura fue hecha durante la estancia parisina de Álvarez de Sotomayor y fue, para Castillo, la obra capital del recinto. El crítico intuyó las influencias del francés Alfred Philippe Roll (1846-1919) y del español Joaquín Sorolla (1863-1923) en lo «briosa, enérgica, tendenciosa» (Castillo, 1918k, p. 433) de la paleta del pintor. Es posible que relacionara a los tres artistas debido a que coincidían en el interés por los efectos lumínicos y la técnica libre, abocetada con colores fuertes. Asimismo, la terna ejecutó temas de crítica social, con claroscuros marca-

93 En la Exposición de Pintura de Madrid de 1904, Álvarez de Sotomayor presentó *Orfeo atacado por las bacantes*, mientras que Manuel Benedito expuso *El infierno de Dante*. Los dos cuadros causaron sensación y los consagraron como maestros. Ambas obras vinieron a Chile para la exposición del centenario y fueron adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Santiago (Álvarez Urquieta, 1928).

dos (Kuhl, 2009), consecuencias de la adaptación de las tardías repercusiones del impresionismo francés (Moffit, 1999).

Literaria

Una de las obras literarias que inspiró a la pintura fue la *Divina comedia* (1308-1321), escrita por el poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321). En el Palacio de Bellas Artes de Santiago, Castillo (1918k) observó un óleo basado en aquella narración: *Canto VII del Infierno de Dante*⁹⁴ (1904) del español Manuel Benedito (1875-1963). El crítico modificó su nombre a *El suplicio del oro*, debido a una lectura narrativa: la obra representa el sufrimiento en el infierno de los avaros y los pródigos que expían sus pecados al cargar grandes esferas y estar enfrentándose entre ellos.

Alegoría

El concepto de alegoría que manejó el crítico era el de personificar una idea que se conecta con el presente de una nación. Solo en una ocasión el peruano observó una pintura de contenido alegórico.

En su paso por Santiago, el viajero accedió a la Sala de Transacciones, también llamada Salón de Rueda, dentro de las instalaciones de la Bolsa de Valores. Allí divisó, en el muro de fondo, la obra del chileno Pedro Subercaseaux *Alegoría del trabajo* (1917) (ver figura 3). Es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones con el que Castillo tuvo una simpatía inusitada: «[es] la obra más seria de pintor sudamericano contemporáneo por mí estudiada» (1918j, p. 409), y aumentó su importancia al añadir que se adquirió por 40 000 pesos.

El crítico, al valorar el total de obras vistas durante su viaje, dio por sentado que la de Subercaseaux fue su predilecta. La mención del precio está conectada con el concepto de patriotismo que incluye Castillo, pues esto motiva el auspicio económico de instituciones oficiales y particulares a los artistas nacionales. El alto monto por el que se pagó indica que no se escatimaron gastos para decorar los

94 La ficha de inventario PE-0022, con el número de registro 2-1679, indica el nombre «El suplicio de los avaros»; sin embargo, en el *Catálogo* de la Exposición del Centenario de 1910 figura como «Canto VII del Infierno de Dante» (Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1910, p. 50). A este nombre Castillo se refería como un «título demasiado campanudo, bibliográfico [que] se me antoja simplificar: El Suplicio del oro» (Castillo, 1918k, p. 433). Esta obra fue expuesta en 1904 en Madrid bajo el título *El infierno de Dante*.

interiores de entidades representativas para la nación. Resalta, además, que este proyecto de magnitud fue confiado a un pintor chileno.

Castillo concibió que un encargo de esta naturaleza tiene que ser entregado a un artista oriundo, ya que una obra de arte de contenido nacional será así correctamente hecha. Asimismo, sugiere entre líneas que debe existir una promoción y legitimidad a los artistas nacionales sobre proyectos que refieran a la nación.

El crítico sostuvo que la *Alegoría del trabajo* simbolizaba el progreso chileno. El siguiente análisis formal nos revelará los enclaves que le permitieron deducir que aquella pintura representaba a Chile en ese presente.

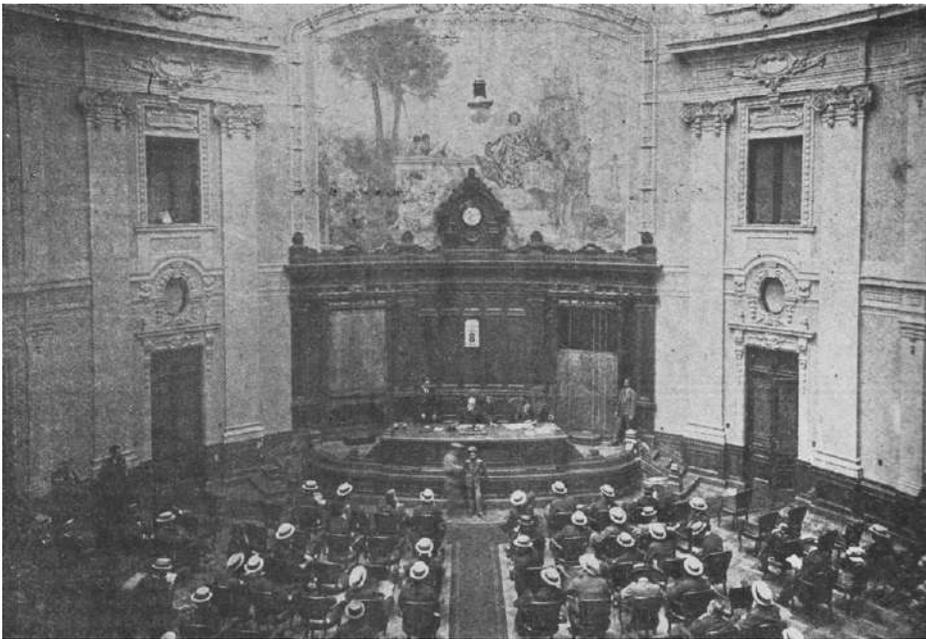


FIGURA 3. Vista de la *Alegoría del trabajo* (1917), de Pedro Subercaseaux, en la Bolsa de Valores de Santiago de Chile.

Fuente: Castillo (1918j, p. 410).

En la parte central y en primer plano, la riqueza está personificada por una mujer entronizada, ataviada ricamente. Una saeta de perlas la enlaza con una rueda alada, la cual sostiene con la mano derecha. Este elemento representa al comercio, atributo del dios griego Hermes. Para Castillo, dicho concepto está conectado con el trabajo, la industria y el progreso. En la otra mano, la fémica porta un cetro, símbolo de poder.

En otras zonas de la composición se refuerza el aspecto del trabajo. En primer plano, al lado derecho, una mujer de pie sostiene varios frutos y flores alusivos al resultado de la faena agrícola. A su costado, se halla el detalle más directo y que engloba a las demás escenas: un niño desnudo porta una cartela con la frase «El trabajo da riqueza». En la esquina inferior derecha del segundo plano, dos hombres cargan costales provenientes de un bote. Esta embarcación da paso al mar, el puerto con faro, y se observan embarcaciones en el tercer plano. Hacia el lado izquierdo, dos niños leen un libro de gran formato; posiblemente representan el trabajo intelectual. En la parte inferior, una fémina ataviada en primer plano sostiene un pergamino y dirige a un grupo de hombres, situados en la esquina inferior izquierda, que portan picos y tablas. La mujer también actúa como alegoría, pues orquesta los trabajos arquitectónicos alusivos a las reformas urbanas de las ciudades chilenas. Sobre la citada escena, un hombre con una yunta emprende su recorrido en proyección al centro de la pintura; este sujeto representa el trabajo agrario.

En síntesis, el lienzo refleja pictóricamente los logros alcanzados por Chile en el campo de la industria y el comercio, aspectos revelados por el crítico cuando comentó el progreso chileno de ese momento frente a lo que vio en su primera estancia. Por ejemplo, Antofagasta, a decir de Castillo (1918i), pasó de ser «chiquitina, sucia y pobre»⁹⁵, en 1906, a emular a las modernas y populosas metrópolis cosmopolitas europeas, con lo cual se transformó en la «ciudad cenicienta de Sudamérica» (p. 379).

Sobre lo artístico, el viajero criticó la presencia de tonalidades frías en la pintura; sin embargo, ello no aminoraba su valor real, el aspecto intrínseco. Le adjudicó un «fuerte sabor chavannesco [sic]» (1918j, p. 409), en alusión a la influencia del francés Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), a pesar de que Subercaseaux nunca estuvo en su taller y su estilo se mantuvo alejado de los ismos imperantes del escenario parisino del momento. El chileno estuvo dedicado al estudio de la figura humana y a una «veneración del ideal clásico» (Griffin Barros, 2000, p. 8), ello se denota en la expresión solemne de los rostros, la ampulosidad del gran formato y el orden compositivo marcado, los cuales son indicadores del academicismo francés. Es posible que la afiliación sugerida por Castillo entre

95 Entre líneas, el crítico expone la situación de Antofagasta antes y después del conflicto entre Perú, Bolivia y Chile, en 1879. La descripción menesterosa refiere al estado de la ciudad cuando era boliviana. El cambio sucedió con la administración chilena gracias al crecimiento económico originado por la explotación de recursos como el salitre y el cobre, lo cual condujo a un proceso de expansión urbana, y por la migración que arribó con fines comerciales y su consecuente modernización.

ambos pintores se deba a la presentación de una alegoría en formato mural, pues el francés reimpulsó el muralismo, confiriéndole «belleza armónica a las pinturas murales» (Castillo, 1916b, p. 148).

En síntesis, el viajero resalta el aspecto conceptual por sobre el técnico: la construcción simbólica emula a una fotografía instantánea del progreso chileno, y solo toma en consideración el uso de la línea sintética respecto a la destreza del dibujo, pues esta realza el carácter solemne del tópico.

Social

Este tema tuvo un lugar particular en la pintura del siglo XIX gracias al realismo, estilo que propugnaba la conciencia sobre la realidad objetiva.

En Buenos Aires, Castillo mencionó dos pinturas con esta temática, ambas del español Manuel Mayol: *El vendedor de periódicos* (1918), acuarela publicada en enero de 1918 como portada del número 21 de la revista argentina *Plus Ultra*, y *Fin de huelga* (1917), uno de sus últimos óleos.

El crítico se limitó a hablar de *Fin de huelga*, pintura que tuvo una favorable recepción en Buenos Aires y Rosario «por la crítica inteligente» (Castillo, 1918s, p. 613). Añadió que el asunto elegido fue poco apto para que Mayol se luzca: una escena de obreros a la hora matinal de invierno. Aquí precisa su valoración sobre la técnica y la temática, puesto que lo más resaltante en Mayol —para Castillo— fue su despliegue vasto de la paleta matizada, acentuada en sus caricaturas. El crítico valoró el mérito de la ejecución de la obra a pesar de la carencia completa de efectos cromáticos, debido a que el español ejecutó diestramente «una sinfonía de grises difícilísima de sostener, sobre todo mediando dimensiones grandes» (p. 613).

Género

Castillo no manejó un concepto sobre este tema durante el viaje. Aunque lo abordó en ocho oportunidades, solo una vez presentó un comentario desarrollado; sobre las otras habló de manera genérica.

En el Palacio de Bellas Artes de Santiago, el crítico comentó una obra del español Manuel Benedito, catalogada y fechada por Castillo como *Barbería Holandesa* de 1906, a pesar de que el título era *Sábado en Volendam* (1910) (Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 1910). El óleo

representaba a un grupo de hombres y mujeres reunidos en un interior enfatizado con fuertes claroscuros; ellos asisten como espectadores al rasurado de la barbilla de una persona sentada casi al centro de la composición, escena que alude al nombre propuesto por Castillo.

El crítico solo desarrolla su juicio en el aspecto técnico. Se encuentra en un dilema al tener como prejuicio que el estilo de Benedito era «suelto, robusto y elegante», tal como lo percibió en *Canto VII del Infierno de Dante*, ubicado también en el mismo recinto; pero al ver *Sábado en Volendam* da con una pintura «negra, sobada, dura y sucia casi de iluminador fotógrafo». Por estas características, el cuadro le recordó a la «mano académica» (1918k, p. 434) del chileno Pedro Lira, en una clara alusión al desmerecimiento del talento artístico de este último.

En otras zonas del Palacio, el viajero divisó varios lienzos que, si bien no les dedica un desarrollado juicio valorativo, fueron meritoriamente incluidos en su ensayo.

Del italiano Vincenzo Irolli⁹⁶ (1860-1949) observó el óleo *Capricho*, que representa a una dama frente a un espejo, el cual refleja efectos de luz vibrantes, cercanos a la técnica *macchiaioli* y a la pintura moderna, características que coloca en su especialidad: las escenas de género y retratos. Otra pieza que fue de su interés fue *Canción de la tarde* (1899) del francés Henri Jules Guinier (1867-1927), la cual muestra a una mujer que toca la lira en un denso y florido paraje natural, de factura modernista.

Igual trato tuvo con *Últimos rayos* del connacional Alberto Lynch (1851-1950), pintura que resalta la gracia y esbeltez de tres féminas vestidas a la moda francesa en un jardín al atardecer. El óleo del holandés Frederik Kaemmerer (1839-1902), *Baile de máscaras*, fue considerado por Castillo (1918r) como una belleza pictórica. Por último, similar interés tuvo por *La limosna*⁹⁷ (1905) del español Gonzalo Bilbao (1860-1938), pintor de escenas andaluzas que combinó el realismo con la influencia de la técnica impresionista, lo cual se constata en las facturas de las mujeres que brindan monedas a un limosnero.

Las sonatas de Domenico Scarlatti (ver figura 4) es un dibujo del español Alejandro Sirio (1890-1953), reproducido en *Varietades* en el tercer ensayo sobre Buenos Aires, y anteriormente en la revista *Plus Ultra*, el 27 de enero de 1918. En el semanario argentino, fue acompañado de un texto del novelista italiano

96 El crítico lo menciona como «Polly», es posible que sea un error tipográfico del linotipista de *Varietades*.

97 Óleo enviado desde España para la Exposición del Centenario de 1910.

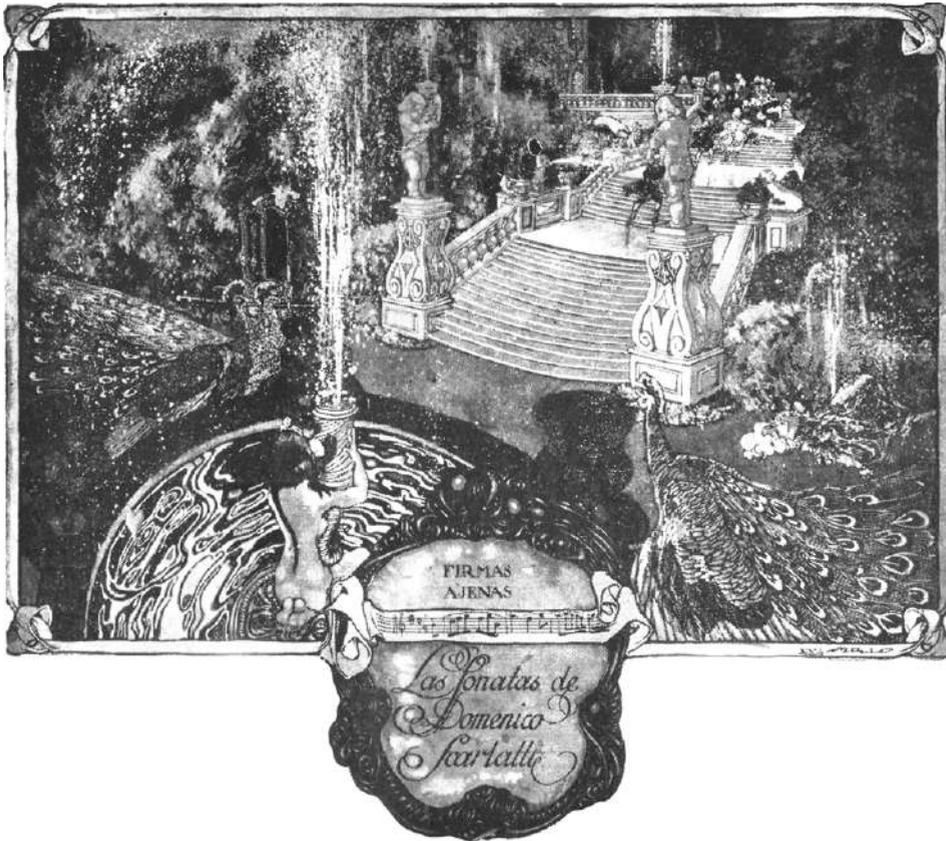


FIGURA 4. *Las sonatas de Domenico Scarlatti* de Alejandro Sirio.

Fuente: Castillo (1918s, p. 615).

Gabriele D'Annunzio, traducido por E. Berisso, donde interpretó poéticamente las sonatas del compositor Domenico Scarlatti (1685-1757).

El dibujo de Sirio consiste en una escena en el exterior: un patio con una gran fuente de agua, rodeada de dos pavos reales, y una escultura de mujer que sostiene el ducto de la pileta, la cual inunda con chorros todo el ambiente; al lado se ubica una gran escalinata de mármol por la que corre una multitud de personas hacia la residencia palaciega. Castillo (1918s) admiró este trabajo en tinta china, al cual denominó como «un amor de lindo» (p. 614).

Por último, el peruano incluyó fotográficamente la acuarela del español Juan Carlos Alonso denominada *En Mar del Plata* (1917) (ver figura 5), dedicada al crítico, hecho que se consta en la inscripción en la parte inferior izquierda «A mi buen amigo Teófilo Castillo / Afectuosamente / Alonso / 1917». La obra trata de

una mujer en primer plano con un moderno vestido y, tras ella, el balneario de Mar del Plata, en Buenos Aires. Castillo (1918s) estimó favorablemente la factura de esta obra en relación al talento que pudo reconocer en Alonso para tratar los retratos femeniles.



FIGURA 5. *En Mar del Plata* (1917) de Juan Carlos Alonso.

Fuente: Castillo (1918s, p. 616).

Desnudo

Durante el viaje, Castillo no expuso un concepto definido sobre este tema; sin embargo, según las referencias que brindó, concordamos que el juicio empleado es acorde al establecido en 1919, donde lo concibe como de difícil ejecución (Castillo, 1919b). En la ruta, el crítico se refirió a este asunto en dos ocasiones.

En el Palacio de Bellas Artes de Santiago, el crítico apreció el óleo *La perla del mercader* (1884) del chileno Alfredo Valenzuela Puelma. Expuesta y premiada en el Salón de París de 1885 bajo el nombre de *Marchand d'esclaves*, Castillo la denominó *Esclava* debido a que lo más resaltante era el desnudo femenino exhibido,

de fuerte contenido social y sexual, que escandalizó a la sociedad chilena de la época desde el punto de vista del sector conservador, de la iglesia y del feminismo incipiente (Allamand, 2008).

El pintor introdujo el tema hábilmente en una escena de tipo orientalista, de gusto para la época gracias al romanticismo imperante, en donde un vendedor de esclavas presenta a una de ellas desnuda, con un sensual modelado corporal.

El viajero sintió empatía por Valenzuela Puelma⁹⁸, posiblemente por los criterios artísticos habidos en el lienzo: el correcto dibujo y la técnica del pintor del Siglo de Oro español Diego Velázquez (Rodríguez Romera, 1951), por quien el crítico sentía predilección. Vale decir que estas pautas fueron concebidas bajo la propia personalidad del pintor chileno.

En la casa del coleccionista genovés Lorenzo Pellerano, en Buenos Aires, Castillo (1919d) observó un desnudo⁹⁹ hecho por Daniel Hernández, «el pintor de las supremas elegancias femeniles». El óleo de 1886, en palabras del crítico, «es de su género lo mejor que quizás haya salido de sus manos» (p. 347). Esta obra es uno de los tempranos desnudos ejecutados bajo la influencia del pintor español Mariano Fortuny. Para Castillo, el estilo de Hernández en este periodo es inconfundible, pues «no se iguala en iconografía femenil con ninguno de nuestros pintores nacionales, excepto [Alberto] Lynch» (p. 347). Asimismo, el mencionado estilo se basa en el amaneramiento de herencia fortuniana caracterizado por una amplia gama cromática, efectos luminosos, toques rápidos y detallismo (Villegas Torres, 2016), enclaves expuestos en sus desnudos femeninos.

Animales

Este tema tuvo una sola aparición durante el viaje. En el Palacio de Bellas Artes de Santiago, el crítico dio una mirada furtiva al pastel *Caballos arrastrando lanchas en el canal de Bruges* del italiano Ferdinand-Jean Luigini (1870-1943)¹⁰⁰, el cual representa a dos caballos con arnés y montura en medio de un camino. El trabajo fue considerado favorablemente como una «acuarela enorme y vigorosísima» (Castillo, 1918k, p. 434).

98 «Me enamoro hasta cierto punto de Valenzuela y de su brillante *Esclava*» (Castillo, 1918k, p. 433).

99 Villegas Torres (2016) señala que este óleo se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; sin embargo, no figura en el inventario.

100 En el ensayo donde figura esta mención el nombre del artista aparece como «Luigui». Es un error tipográfico.

Interiores

Una de las obras de la colección del Palacio de Bellas Artes de Santiago poseía este tema. Era el oleó *Interior*¹⁰¹ del alemán Max Uth (1863-1914), en el que se muestra una habitación con objetos, como libros y otros elementos, sobre un escritorio, un armario y un sillón. Esta obra es parte del conjunto de cuadros «buenos» (Castillo, 1918k, p. 434) señalados por el crítico en el recinto.

Escultura

La escultura fue una disciplina atractiva para Castillo durante el viaje, a pesar de que no la practicó. Este interés se vio reforzado gracias a la gran cantidad de obras que observó en plazas, parques o resguardadas en museos y estancias privadas. En este campo sobresalen Chile y Argentina debido a los programas de embellecimiento urbano y conmemorativo por sus centenarios nacionales. Perú cuenta con dos conjuntos, uno del siglo XIX y el otro de inicios del XX.

El crítico desliga algunos comentarios que permiten aproximarnos a su concepto sobre la escultura pública monumental y la ornamental. Sobre la primera prioriza el aspecto conmemorativo de asuntos cívicos y figuras de la historia nacional, la colosalidad y el ser clave de modificaciones urbanas en torno a ellas, incluso rompiendo con la visión del entorno arquitectónico. Se añade que la primera también decora el espacio público y, por ello, el crítico a veces la denomina como escultura ornamental. La segunda, si bien posee una libertad temática, no exhibe otro mensaje más que lo decorativo; es de formato menor en comparación con la monumental y se inserta en paseos, parques y plazas. Para Castillo, las mejores esculturas ornamentales se encuentran en Argentina, especialmente en Córdoba y Tucumán; en las ciudades chilenas son casi inexistentes.

Asimismo, para el crítico, la proporcionalidad entre el pedestal y la escultura es un requisito importante si se trata de un monumento público, debido a que contribuye a la armonía en la percepción visual del espacio alterado y a la memoria del suceso o persona perennizada.

Las evaluaciones estéticas y artísticas sobre la escultura fueron desarrolladas por el crítico en nueve líneas temáticas: retrato, histórica, mitológica, alegoría,

101 El lienzo fue enviado desde Alemania para la Exposición del Centenario de 1910. Castillo le atribuye ese título, su nombre original es *Abuelo*.

religiosa, género, social y animales, que serán tratadas siguiendo el mismo orden empleado en la disciplina de la pintura.

Retrato

En Tucumán, en el salón de la casa de la coleccionista Adela S. de Remis, Castillo (1918o) presenció un busto en alabastro, «de cuya mole surge diosicamente [sic] como entre nubes un perfil admirable» (p. 524), el de la dueña del hogar.

El retrato escultórico¹⁰² se situaba cerca de otro retrato pintado para la Sra. Remis, hecho por Luis Menéndez Pidal, y que se ubicaba en uno de los muros del salón. A raíz de su identificación, el viajero estableció su concepto sobre el retrato, el cual trasciende disciplinas: debe contener una semblanza que se busca a partir del hieratismo de sus facciones.

Histórica

Este tema está representado por seis esculturas públicas en bulto redondo y dos bajorrelieves.

Dos esculturas que conmemoraron al Libertador argentino José de San Martín pertenecen a Chile y Argentina. El busto ubicado en Los Andes, «la última población chilena cerca del valle del Aconcagua» (Castillo, 1918k, p. 436), es de autor no identificado. Fue inaugurado el 12 de febrero de 1917 y muestra a San Martín con traje militar, bicornio y envuelto con una capa. Para el crítico resultó ser un «pobre monumento» (p. 436), pues la impresión conjunta con la plaza en donde se encontraba resultó desfavorable por el estado de descuido y abandono que relucía.

La otra escultura bronceína de San Martín se encuentra en Mendoza y fue hecha en 1904 a partir del modelo del francés Louis-Joseph Daumas (1801-1887) de 1862, ubicado en Buenos Aires. Forma parte del conjunto de réplicas puestas en otras plazas de América y Europa. A excepción de una, todas representan al Libertador a caballo con la mano derecha extendida señalando a los Andes. En el caso del monumento de Mendoza, la atención del crítico se centró en la base compuesta de una gran piedra, «arrancada» (1918l, p. 452) de la cordillera cita-

102 El tema y la manera de ejecución de la efigie marmórea de Adela S. Remis le recordó a Castillo el estilo del escultor italiano Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), a quien denominó «Rodin del antiguo» (1918o, p. 524), pues atribuyó a este el origen estilístico del escultor francés Auguste Rodin.

da. Sin embargo, debido a su inmenso tamaño, desaprobó el monumento por la desproporción entre la base y la estatua, pues minimiza la impronta del personaje y lo deja en ridículo.

Castillo observó a tres argentinos perennizados en espacios públicos. Los dos primeros son los monumentos al político Dalmacio Vélez Sarsfield, del italiano Giulio Tadolini (1849-1918), hecho en 1889, y al Deán Gregorio Funes, del argentino Lucio Correa Morales (1852-1923), elaborado en 1911, los cuales ocuparon sitios importantes en Córdoba. El tercero, a decir de Castillo (1918m), fue «el busto de un prócer» (p. 472), ubicado en el parque Sarmiento, pero cuya información desconocemos. Por otro lado, el crítico mostró una obra más de Tadolini, de la cual no hizo comentarios, solo la incluyó fotográficamente en su ensayo sobre Arequipa: la estatua de mármol del arzobispo Goyeneche para el hospital Goyeneche de la citada ciudad.

El monumento a Vélez Sarsfield está en la plaza del mismo nombre y fue trabajado en bronce y mármol. Para el viajero es imponente porque emulaba al de la victoria del 2 de mayo en Lima, posiblemente debido a la tipología de cuatro grupos alegóricos en la base y por la intersección de cuatro avenidas principales (Castillo, 1918m).

El Deán Gregorio Funes, el «eminente cordobés» (1918m, p. 471), estaba en la entrada del parque Sarmiento. El peruano estima el cuidado y esmero que se tiene con los jardines argentinos, especialmente en Córdoba, por la consonancia entre la escultura y los espacios verdes óptimos.

En Buenos Aires, el monumento a Juan de Garay (1528-1583), explorador español que fundó por segunda vez la ciudad, estaba ubicado en la plazoleta 11 de Junio de 1580, año conmemorativo de la mencionada fundación. Fue hecha por el alemán Gustav Eberlein (1847-1926), en 1915. El observador peruano la tomó en cuenta en su paso por la ciudad, pues significó, para él, parte de los nuevos atractivos ejecutados tras su última estadía en la metrópoli (Castillo, 1918s).

Finalmente, otras tres personalidades argentinas fueron consideradas en los ensayos, pero solo a través de fotografías: el monumento al doctor Nicolás Avellaneda, mármol ejecutado por la argentina Lola Mora, ubicado en la plaza Alsina de Buenos Aires; el monumento al intelectual y presidente Domingo Faustino Sarmiento, hecho por Auguste Rodin en 1900, dispuesto en el cruce de las avenidas Sarmiento y del Libertador en la capital federal; y el *Monumento a Carlos Pellegrini* en la plazoleta epónima de la misma ciudad, donde el francés Jules-Félix Coutan (1848-1939) perennizó en 1914, en mármol de Carrara

y bronce, al multifacético presidente argentino. Castillo consideró, además, un detalle del relieve de la esquina inferior oeste del *Monumento al Ejército de Los Andes*, voluminoso grupo escultórico de bronce sobre un montículo rocoso, realizado por el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari (1874-1916) e inaugurado en 1914 en la plaza San Martín del cerro del Pilar, en Mendoza.

En la Casa Histórica de la Jura de la Independencia de Tucumán se exhibían dos bajorrelieves de grandes dimensiones, pensados bajo la concepción académica y hechos por Lola Mora en 1904. Ambos fueron encargos del Gobierno argentino como parte de la remodelación de dicha estancia y, en un aspecto mayor, debido a las celebraciones por el centenario de la Independencia bajo los ideales nacionales de libertad y unión. Los broncees *La jura de la Independencia el 9 de julio de 1816* y *La declaratoria del 25 de mayo de 1810 en el Cabildo de Buenos Aires* estuvieron ubicados en el patio interior; el precio de cada uno resultó 15 000 pesos y la fundición se hizo en Roma (Corsani, 2003). El primero representa un espacio abierto donde un grupo de personas de diferentes estratos sociales aclama la jura de la Independencia enunciada desde el balcón del Cabildo de Buenos Aires. El segundo relieve, desarrollado en un espacio cerrado, evoca el momento en el cual es proclamada la independencia de las Provincias Unidas en Tucumán.

La consideración de Castillo sobre la artista y las obras resultó discordante. Si bien el crítico ya conocía a Mora desde antes de 1915¹⁰³, y el talento que poseía al considerarla como la «famosa escultora argentina» de «figura eminente» (Castillo, 1915c, p. 2923), no le entusiasmaron los dos bajorrelieves. El atractivo visual que empodera la atención del crítico es el moderno espacio que los alberga, «el pórtico suntuoso de mármol y severo estilo, bajo cuya cúpula de cristales policromados guárdase la humilde casita» (1918n, p. 495).

Religiosa

En el transcurso del viaje, Castillo observó esculturas religiosas en el Perú y Argentina. A excepción de tres obras, todas pertenecen al periodo virreinal.

103 El viajero citó a Lola Mora cuando ingresó a la casa de Felipe de Osma y Pardo, donde la comparó con Clotilde Porras de Osma, esposa del dueño del recinto. Castillo (1915c) añade que la escultora se relacionó con el poeta italiano D'Annunzio y recordó que este le firmó un autógrafo con la inscripción «A Lola, egregia, sempre pettinata [sic] per il vento» (p. 2923).

La única escultura decimonónica que vio fue el púlpito de la catedral de Arequipa, el cual destaca por las tallas. Castillo (1917b) señaló que era una talla moderna francesa, de la que tuvo una buena impresión. El púlpito de madera fue hecho en Lille por el taller de Charles Buisine-Rigot (1820-1893), eximio fabricante de mobiliarios religiosos de la segunda mitad del siglo XIX, y fue armado en la catedral alrededor de 1878. La dama Javiera Lizárraga de Álvarez Comparet lo donó como parte de la reconstrucción de la catedral tras el incendio de 1844 y el terremoto sufrido en 1868, el cual devastó la ciudad.

Es posible que el viajero se haya interesado por el púlpito debido al efecto visual que generaba su inusual forma en un interior de carácter eclesiástico: el mueble descansa sobre la representación del demonio, cuyo aspecto de sufrimiento se debe al estar sometido bajo el sacerdote cuando este sube al púlpito.

Para Castillo (1918r) la escultura más resaltante fue *Creced y multiplicaos* (1911), bronce del argentino Pedro Zonza Briano, ubicada en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, al lado de «mil firmas, las más ilustres de Europa» (p. 590), donde sobresalía con mérito. El crítico le dedicó el comentario más extenso de todo el viaje.

La obra está referida a Adán y Eva desnudos en una sugerente escena erótica. Presentada en el Salón de París de 1912, la figura recibió duras críticas por atentar contra la moral pública, al extremo de que fue retirada de la exposición por orden policial (Brughetti, 1995). Castillo, probablemente conocedor de dicho juicio tan severo, preparó su descargo a favor de la pieza. Para él, Zonza Briano eludió el contenido lascivo del acto sexual y presentó a la mítica pareja bajo la idea esencial para la continuidad del hombre según el Génesis (1:28): el mandato divino de procrear. Con ello mantiene el decoro, pero —al mismo tiempo— sugiere que la pasión humana invade incluso a personajes atemporales. «El título basta para encarecer sus dificultades de interpretación. Hacer una obra limpia, casta, oral sin restar un ápice a la violencia y realidad de la escena» (Castillo, 1918r, p. 590).

La siguiente descripción de Castillo determinó el asunto de la composición, su evaluación estética sobre la obra y, de manera general, la plástica de este artista:

Ella, fragilísima, delicada, con lineamiento de tallo y flor, integralmente, de frente, caído el rostro, borradas las facciones por triple gesto supremo de susto, contento y angustia. Él, robustísimo, con anatomía y músculos de sátiro, a sus espaldas, en actitud asaltante de pantera, hundiendo la cabeza en contracción vibrátil, espantosa.

Me acuerdo de cierta *Leda* del Bargello¹⁰⁴ florentino y no obstante la firma que al pié [sic] lleva, sus perfecciones detallistas, prefiero cien veces esta escultura del artista argentino, precisamente por su técnica grandiosa y aparentemente rudimentaria —técnica simplificada cinquecentista— que en fuerza de sus sintetismo y sinceridad acrecenta la emotividad, la comprensión fácil de pensamiento pasional (p. 590).

La obra mencionada por el peruano es *Leda y el cisne* (1540) del manierista italiano Bartolomeo Ammannati (1511-1592). El crítico prefirió las texturas inacabadas de Zonza Briano frente a lo pulido y «correcto» de Ammannati, ya que a partir de la simplificación de formas se prioriza el porte subjetivo en el espectador.

Para la época, estas características estaban contenidas en la plástica rodiniana, donde resaltaba lo inconcluso, lo nervioso y lo reflexivo, factores que rompían con las pautas de la escultura académica que originó Rodin, uno de los modelos estéticos de Zonza Briano (Brughetti, 1995).

El crítico sugirió una influencia más, las características estilísticas de Zonza Briano tenían relación con la plástica del italiano Medardo Rosso (1858-1928), a quien definió como un «brioso modernísimo *capo scuola*¹⁰⁵ de la estatuaría italiana»; además, sostuvo que ambos siguen, aunque con variaciones particulares, al «modelador máximo, creador inimitable de las figuras pasionales, meditativas, apenas delineadas, hinchidas de intensa vida, el inmenso Miguel Ángel» (Castillo, 1918r, p. 591), debido a que la plástica moderna tiene los mismos convencionalismos que la antigua, solo que bajo factores particulares que brinda el contexto¹⁰⁶.

Un elemento importante que lo atrajo a las obras de Zonza Briano fue el ambiente, ya que —en esa fecha— estas obras estaban ubicadas en las salas bajas del museo, donde se concentraban la penumbra y los claroscuros. Así, esa misma impresión sobre *Creced y multiplicaos* la encontró en otras piezas del argentino, «todas de aflicción y tortura, desnudeces verlenianas, visiones locas de ensueño, vaguedades de dolorosa quimera» (p. 591).

104 El crítico se refiere al Palacio Bargello de Florencia, denominado posteriormente como Museo Nacional del Bargello desde 1865. La palabra italiana *bargello* significa alguacil.

105 La expresión italiana *capo scuola* significa jefe de la escuela.

106 La referencia a Miguel Ángel por Castillo, expuesta en su primer ensayo en Italia, hacia 1887, sucedió para demostrar su trascendencia en la plástica italiana de su época. Por otro lado, sugiere que el modelo miguelangelesco fue precedente para el más posicionado exponente de la escultura moderna de fines de siglo XIX, Auguste Rodin, a quien también admiró Pedro Zonza Briano.

El producto de esta mezcla incentiva la melancolía, estado anímico caracterizado por una tristeza profunda, la cual —según el crítico— al ser observada, promueve una carga interrogativa, llena de misterio hacia el observador.

Con ello, sostuvo que el ambiente descrito es el indicado para la plástica del escultor y que, al colocarla bajo el sol, perdería «alma y línea» (p. 591); en cambio, planteó que se acrecentaría más al ubicarla bajo las mismas especificaciones sobre la luz, en un ambiente sacro.

El viajero encontró otra obra de Zonza Briano, *Cristo Redentor* (1914), mármol ubicado en el eje central del cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires. Sin embargo, este le resultó incomprensible debido a que se exhibía «rústico, tosco, deforme [y] desdibujado en absoluto» (Castillo, 1918u, p. 665). Argumenta con sarcasmo que si fuera vista por el historiador peruano Horacio Urteaga sería catalogada como una pieza de la «época primaria americana». Castillo sentenció: «es una estatua muy moderna, época de decadencia, de neurosismo, de extravagancias» (p. 665). Dicho comentario da lugar a pensar que el crítico parodió el posible juicio que sostendría la crítica académica sobre Zonza Briano, una reflexión sobre atisbos artísticos (e incorrectos) a los que puede llegar el escultor, y sobre la esencia del arte moderno desde la óptica conservadora.

Mitológica

Este tema fue abordado en una ocasión durante el viaje. La diosa Diana, llevada al mármol por el francés Alexandre Falguière (1831-1900), fue expuesta en el Salón de París de 1891 y adquirida por el *marchant* Sylla Monsegur, quien la obsequió al doctor argentino Aristóbulo del Valle; a su muerte, su connacional Carlos Pellegrini, fundador del Jockey Club de Buenos Aires, la compró a la viuda de Valle y la instaló en el local de dicha institución en la calle Florida.

La escultura evoca a la deidad romana de esbelto cuerpo desnudo en el instante posterior al lanzamiento de una flecha con el arco largo dirigido a lo alto. *Diana* fue considerada por el crítico como un espléndido original que imprimía el sello artístico al suntuoso vestíbulo, a la escalera donde se posicionaba y, principalmente, al Jockey Club.

Alegoría

Este tema fue motivo de diez esculturas distribuidas entre Perú, Chile y Argentina, todas ellas ubicadas en espacios públicos. Excepto tres, los otros son proyectos conmemorativos por el centenario de la Independencia de cada país.

En Chile, Castillo resaltó tres grupos escultóricos de bronce obsequiados por las colonias española, alemana e italiana.

El *Monumento a América y España*, hecho por el español Jaime Pedreny (1888-1941), lo encontró en la plaza Colón, en Antofagasta. En la obra, América y España estaban representadas por dos mujeres de pie sobre un pedestal elevado. A la derecha, un cóndor portaba el escudo chileno, mientras que al lado izquierdo inferior se encontraba un león.

En Santiago, el crítico observó en la zona oriente del Parque Forestal la *Fuente Alemana* (1910) del alemán Gustav Eberlein, donde se representa a un grupo de siete figuras¹⁰⁷ que evocan, entre otros asuntos, alegorías y personajes mitológicos sobre un barco, además de un cóndor como símbolo de Chile y los lagartos que aluden a América (Voionmaa Tanner, 2005). Finalmente, Castillo observó, en la plaza Italia, el *Monumento al Genio de la Libertad* (1910) del italiano Roberto Negri, el cual muestra a la libertad republicana como un joven alado con una antorcha junto a un león.

Para el viajero, a excepción de los dos últimos monumentos citados, no había otra escultura similar en Santiago que pueda emular al *Monumento al Dos de Mayo* (1866-1874), grupo escultórico de mármol y bronce instalado en el antiguo Óvalo de la Reina, realizado por el arquitecto Edmond Guillaume (1826-1894) y el escultor Louis-Léon Cugnot (1835-1894), ambos franceses; ni al *Monumento a Francisco Bolognesi* (1905), bronce del español Agustín Querol (1860-1909). Ambas obras se encuentran en Lima y, para el crítico, de la última solo merece destacarse el pedestal. A partir de estos dos ejemplos sostuvo que Lima era superior a Santiago.

Sin embargo, anteriormente, Castillo (1914b) había desaprobado a ambas porque no plasmaban el «alma nacional» (p. 902). La dificultad residió en el aspecto conceptual, es decir, el motor ideológico de ambos monumentos limeños no respondía al sentir nacional, aunque ello no desacreditó su aspecto artístico, pues

107 Según Liisa Flora Voionmaa Tanner (2005), la dificultad en la lectura iconográfica de la *Fuente Alemana* se debe a que no se conoce el significado de algunos personajes porque Eberlein no legó documentación sobre ellos, a su vez carecen de atributos claros que los definan individualmente. Tampoco se sabe el mensaje conclusivo del grupo escultórico. Solo se pudo identificar a las figuras mitológicas y alegóricas, dejando al resto al libre discurso del espectador.

consideró al *Monumento al Dos de Mayo* como «trozos de excelente escultura ornamental» (p. 902). Este grupo escultórico conmemoró el triunfo de las repúblicas de Perú, Chile, Bolivia y Ecuador sobre España en 1866, donde los países aliados aparecen como matronas escultóricas junto a atributos alusivos a cada nación.

Por otro lado, la mención al *Dos de Mayo* se debió a los vínculos formales que reconoció Castillo con dos esculturas argentinas obsequiadas a raíz del centenario: *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* y el *Monumento de Francia a la Argentina*. En esencia, se usó la tipología de cuatro figuras alegóricas en la zona media, las cuales rodean un soporte elevado donde otra figura potencia el discurso del conjunto; las diferencias respecto al grupo limeño son sus grandes proporciones y la alusión a una mayor trascendencia histórica.

El motivo por el que el viajero no consideró a la escultura principal del *Monumento a Francisco Bolognesi*, la figura martirizada del héroe que se corona en la cima, pero sí al pedestal *art nouveau*, es porque se adscribió a la crítica contemporánea al desaprobar su apariencia, pues Bolognesi era representado de modo indecoroso, cómico, reflejando mansedumbre e incluso en aparente estado de ebriedad (Castillo, 1918v; González Prada, 1994), poniéndola a la cabeza de las esculturas públicas por su naturaleza exótica, medianísima y ridícula (Castillo, 1914b).

En Tucumán, Castillo (1918o) desaprobó la escultura colocada al centro de la plaza principal. *La Libertad* (1907), mármol de la argentina Lola Mora, fue tildado como una «bailarina boba, muy pulida y concluida» (p. 524). Este comentario coincide con su desinterés al abordar los dos bajorrelieves de la casa de la Jura de la Independencia.

Un importante conjunto escultórico fue el *Monumento a los dos Congresos*, elaborado en bronce y granito por los belgas Jules Lagae (1862-1931) y Eugène Dhuicque (1877-1955) en Bruselas, y erigido en la plaza del Congreso de Buenos Aires en 1914. El tema conmemora la Asamblea General Constituyente y Soberana de 1813 y el Congreso de Tucumán de 1816, sucesos claves para la independencia argentina, y que son representados de forma alegórica mediante mujeres con atributos, de las cuales resaltan tres: la que personifica a la República, situada al centro sobre un pedestal; la asamblea, personificada por una joven que porta una bandera y un escudo; y el congreso tucumano, simbolizado por otra dama que sostiene una cadena rota en alusión a la libertad instaurada. Estas dos últimas se situaban en la parte media.

El crítico respaldó la ubicación del monumento al afirmar que guarda «alto criterio estético» (Castillo, 1918q, p. 560) con el espacio en el que se emplaza porque desequilibra visualmente la arquitectura academicista de tipo ecléctico del Congreso. Castillo explicó que esa es la naturaleza de tan imponentes monumentos erigidos frente a inmuebles de igual condición. Para demostrar ello, citó como ejemplos a los obeliscos instalados en las plazas romanas:

El monumento, erigido en su centro y que tanto se le criticara, porque decía interrumpía con la visión simétrica del conjunto, yo lo encuentro muy acertado, precisamente por eso, porque disloca, rompe con el antipático paralelismo, de la columnata del gran peristilo. Otro objeto no tiene en las plazas de Roma la erección de obeliscos delante de las monumentales basílicas (p. 560).

El monumento a los españoles fue el nombre que Castillo puso a *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* (1927), mármol emplazado en Buenos Aires. El proyecto realizado por Agustín Querol fue terminado por miembros de su taller. Al describir el grupo escultórico, el crítico lo comparó con otro proyectado en la misma avenida Alvear: «[es] blanco y colosal, quizás más grandioso y rico que el anterior [el *Monumento de Francia a la Argentina*], obsequio a la metrópoli del Plata por los españoles» (Castillo, 1918r, p. 590).

Al igual que el *Monumento a los dos Congresos*, *La Carta Magna...* tiene a la República personificada por una joven al centro sobre un pedestal, en el basamento se presentan bajorrelieves marmóreos relacionados con el trabajo, mientras que en la zona media se despliegan altorrelieves, bajorrelieves y esculturas en bulto redondo con temas alegóricos. En cada esquina hay una gran figura de bronce que representa a las regiones argentinas: los Andes, el Río de la Plata, el Chaco y la Pampa. En la base se adecuó una piscina donde figuran jóvenes bañistas sobre montículos pétreos.

Esta obra pasó por muchas dificultades para su culminación¹⁰⁸. Hacia 1918 se remitieron e instalaron algunas partes, las cuales Castillo reprodujo en una fo-

108 Agustín Querol fue elegido entre sus compatriotas Miguel Blay y Mariano Benlliure por la Comisión de Buenos Aires para realizar el monumento; sin embargo, luego de firmar el contrato el 23 de abril de 1909, realizar el proyecto y finiquitar los detalles de las inscripciones, murió repentinamente el 14 de noviembre de ese año. La comisión decidió que el encargo recaería sobre los discípulos y operarios de Querol, bajo la asesoría de un escultor de prestigio, eligiéndose al español Cipriano Folgueras, quien falleció en 1911. Finalmente, los italianos Cervetti (artista no identificado) y Domenico Boni, siguiendo el plano inicial del maestro Querol, pudieron concluir el trabajo. Para un detallado análisis documental de lo mencionado, ver: Gutiérrez Viñuales (2005).

tografía¹⁰⁹. En ella se aprecian el cuerpo central y las cuatro alegorías, a excepción de los bronce y la piedra de la piscina, colocados entre 1924 y su inauguración en 1927 (Gutiérrez Viñuales, 2005).

Sea como fuere, el crítico la percibió como una obra de gran importancia. Celebró su emplazamiento y dio un visto favorable cuando la comparó con el *Monumento de Francia a la Argentina* (1910) del francés Émile Peynot (1850-1932).

Este grupo, hecho en mármol de Carrara y granito, es una «masa blanca, enorme, esbeltísima [...] que los residentes franceses obsequiaron a Buenos Aires» (Castillo, 1918r, p. 592). Fue el primer monumento alegórico donado por una colonia extranjera a raíz del centenario de la Independencia. El crítico lo considero como un «obsequio de riqueza y pensamiento» (p. 592). Presenta alegorías de la ciencia, la industria, la agricultura y las artes mediante la figura de cuatro damas sedentes sobre pedestales. En la columna central, dos mujeres simbolizan a Francia y Argentina, y se encuentran junto a un joven alado con una antorcha.

Por último, *El Pensador*, bronce terminado en 1907 por el francés Auguste Rodin y colocado en 1909 en la plaza del Congreso de Buenos Aires, condensó el valor de la escultura pública argentina. La gestión del encargo se debió a la municipalidad bonaerense (Jodzinsky y Cavassa, 1981), especialmente, a Eduardo Schiaffino (Gutiérrez Viñuales, 2004). La obra representa a Dante, autor de la *Divina comedia*, y forma parte del conjunto escultórico *La puerta del Infierno*, proyecto tardíamente finalizado por el escultor. El poeta, ya descendido a los infiernos, reflexiona sobre la existencia humana. Para Castillo (1918p), dicha pieza congregó la calidad artística y cultural que poseía Buenos Aires respecto a otras ciudades sudamericanas. En un plano mayor, demostraba el progreso alcanzado por Argentina, convertida en un importante foco artístico occidental y baluarte sudamericano que competía con capitales europeas gracias a las obras de artistas reconocidos instaladas en sus espacios públicos. Indica el viajero con entusiasmo: «Voy y toco con mis dos manos el *Pensador* de Rodin. El acto equivale a un rito... ¡Estoy en tierra de arte y de civilización y tierra americana! Grito con toda mi alma» (p. 546).

109 Ver: Castillo (1918r, p. 590).

Social

A lo largo de su recorrido, Castillo estuvo frente a dos esculturas que tocaron el tema social. Ambas piezas se encontraban en museos nacionales.

La primera fue *La miseria* (1908) del chileno Ernesto Concha (1875-1911), asiduo concurrente de los salones parisinos. El mármol, ubicado en Palacio de Bellas Artes de Santiago, representa a una madre que protege con su cuerpo a su pequeña hija, ambas empujadas por un fuerte e inclemente viento helado. El crítico la consideró como una de las tres únicas esculturas de valor en el recinto (Castillo, 1918k).

Por su lado, en el Museo de Tucumán, Castillo (1918n) consideró a *El Pescador* del argentino Hernán Cullen Ayerza (1879-1936), bronce que ganó el premio del Salón de 1912, como una muestra interesante del arte contemporáneo argentino.

Desnudo

Castillo trató este tema en tres oportunidades. En la plaza principal de Tucumán, vio una escultura novedosa «para los jardines sudamericanos» (1918o, p. 524). Dicha obra la consideró de mejor factura comparada con *La Libertad* de Lola Mora, instalada al centro de la plaza. El crítico, sin mencionar el título y al artista, la describe como un desnudo de hombre, de técnica ruda y abocetada, similar el estilo de Pedro Zonza Briano y de aspecto «armonioso con el ambiente» (p. 524). Entre líneas, el peruano dejó en claro su preferencia por Zonza Briano y el estilo más apropiado para los espacios públicos.

Dentro del Club Español de Buenos Aires, el viajero hizo una corta mención de la escultura, del italiano Antonio Canova (1757-1822), referida a Paulina Bonaparte, hermana menor de Napoleón, como alegoría de la Venus victoriosa. La mención tuvo el fin de revelar las excentricidades que realizan algunas personas debido al embelesamiento que les causan las esculturas femeninas desnudas.

En el Rosedal de Buenos Aires, el crítico comentó sobre tres esculturas tildándolas de «bellos desnudos femeniles» (1918r, p. 592) que decoraban el parque. El interés sobre estas obras llevó a Castillo a incluirlas en su segundo ensayo sobre Buenos Aires¹¹⁰. La primera es una joven y la segunda, una pareja a punto de besarse. La tercera es la más importante, *Primavera*, del francés Léon-Ernest Drivier

110 Ver: Castillo (1918r).

(1878-1951), es un grupo escultórico de tres mujeres desnudas en diversas posturas, emplazadas en una pérgola en el lago.

Género

Dentro del Palacio de Bellas Artes de Santiago, Castillo observó el mármol *Niño taimado* (1893) del chileno Simón González (1859-1919). Esta obra tuvo una mención honrosa en el Salón de París de 1893 (Cruz de Amenábar, 1984) y medalla de bronce en la Exposición Internacional de Arte de Barcelona (1898); mientras que el yeso original recibió el mismo galardón en el Salón de 1908 (Cortés Aliaga, 2016). La escultura representa a un niño desnudo con postura y rostro caprichosos, objetivo final del escultor. Cabe decir que, aunque no elaboró un comentario más desarrollado, el crítico la mencionó como una de las obras modernas del Palacio de Bellas Artes.

El mármol *Bailarina* del español Mariano Benlliure (1862-1947), ubicado en el Club Español de Buenos Aires, fue la escultura más importante de esa colección. Castillo (1918t) hizo una detallada descripción acerca de sus características y aseveró que la prestancia de la pieza era la constancia para que fuera la «única reina y soberana de las salas» (p. 638). Además, indicó:

Jamás vi presentada, plásticamente, con más elegancia y soltura una figura danzante de mujer andaluza que esta vez. Toda está recogida, casi apabullada en un giro raudísimo de serpentina y del conglomerado de aquel de seda, flecos, flores, solo surge inmóvil, extático [sic] un pie rígido, efecto de anatomía exquisita, como ofreciéndose al beso de todos los hombres que suben la regia escalinata del club (p. 638).

Para el viajero peruano, con solo ver el pie de la fémica es factible construir relatos fantásticos como aquel referido al desnudo femenino de Antonio Canova, relato que escuchó en el Museo Vaticano. «Creo que esta *Bailarina* del escultor valenciano, nada más que con el pie [...] podía prestarse a idénticas exaltaciones» (p. 638).

Animales

Castillo observó en el Congreso de Buenos Aires a la «estupenda» (1918q, p. 560) *Cuadruga* (1906), bronceína del argentino Víctor de Pol (1865-1925), situada

sobre una plataforma tras el frontón de la fachada. El grupo escultórico se compone de cuatro caballos que jalan un carro que transporta a la figura alegórica de la Victoria, representada por una mujer sosteniendo un ramo de laureles. Para el crítico, dicha pieza captura la atención de los visitantes que suben a presenciar el entorno urbano desde la balconada del Congreso.

Caricatura

Sobre esta disciplina Castillo habla, exclusivamente, en su paso por Argentina, sin comentar alguna obra en especial. A pesar de ello, incluyó una autocaricatura de Manuel Mayol, donde el artista exageró las proporciones de su cabeza (ver figura 6).



FIGURA 6. *Autorretrato* de Manuel Mayol.

Fuente: Castillo (1918s, p. 613).

Abordaremos de dos formas el tema de la caricatura. La primera corresponde a la definición de los términos *caricaturista* y *caricatura*, el estado de la cuestión para el escenario argentino y la situación habida entre dos países que se dis-

putan la supremacía: Argentina y Brasil. La segunda corresponde a la revisión de la evaluación del crítico sobre dos caricaturistas sudamericanos, el argentino Ramón Columba (1891-1959) y el uruguayo «Pelee», seudónimo de Pedro Ángel Zavalla (1887-1952), así como la relevancia que tuvieron.

El crítico estableció que el concepto de *caricaturista* se basa en la impresión «rápida e incesante» (Castillo, 1918t, p. 637) que el artista logra plasmar. Su definición de *caricatura* está sujeta a dos acepciones¹¹¹: el «humorismo», de naturaleza sofisticada, «fino, señoril, gracioso, [el cual] se [...] adquiere solo por vocación»; y el «deformismo», de consecuencia destructiva, «tosco, plebeyo, chocarrero, [y que] equivale al apodo usual entre “palomillas” y gañanes, [además] cualquier analfabeto del dibujo lo sabe ejercer a maravilla» (1918z, p. 936). Estos conceptos dividen la capacidad de los caricaturistas, los aprobados practican el primero, mientras que los desaprobados, el segundo.

En Argentina, el influjo del humorismo lo proveían los españoles Juan Carlos Alonso (1886-1945), José María Cao Luaces (1862-1918), Eduardo Álvarez (1892-1967) y Manuel Mayol (1865-1929), todos afincados en Buenos Aires y con quienes conversó Castillo en las instalaciones de la revista *Caras y Caretas*. Mayol es de especial interés, puesto que, para el viajero, era el «padre del humorismo gráfico, fino, estilizado» en Sudamérica (1918s, p. 613). La razón de dicho título se sustenta en que su caricatura devino en la orientación moderna del planteamiento esquemático alemán-japonés difundido en Europa por el cartelista italiano Leonetto Cappiello (1875-1942) y el caricaturista francés Georges Goursat (1863-1934)¹¹², transmitido a Argentina con el arribo de Mayol, quien

111 Si rastreamos el uso de los términos citados en Lima, estos fueron discutidos en las directrices establecidas por la revista *Varietades*, tribuna de Castillo, en su número prospecto de 1908, el cual nos revela dos cuestiones: los límites del proceso creativo de los dibujantes y la situación de la caricatura para la época en las revistas modernas locales que replicaron a sus símiles argentinas. La editorial definió dos rumbos que podía tomar la caricatura: el primero, y al que se adscribía *Varietades*, era «espiritual, inofensiva, y respetuosa con los hombres, intencionada y expresiva al traducir alegremente las situaciones y llena de gracia culta, que no puede producir a las personas caricaturizadas la amarga impresión de burla u ofensa». La otra forma era «agresiva, ridiculizadora, hiriente y grotesca, que hace con el dibujo del artista lo que el pasquín y el libelo en la prensa» (Anónimo, 1908, p. 1). Este último tipo recuerda, en cierta forma, a las destructivas imágenes políticas de inicios de la República hasta las últimas décadas del siglo XIX peruano y argentino.

112 Según Castillo (1918z), el aporte japonés en el dibujo fue la base del humorismo europeo. Esta base moderna fue difundida por Cappiello, exponente del modernismo italiano, y Goursat (apodado como «Sem»), «caricaturista del gran mundo, de los hipódromos y de los lugares de moda» (Columba, 2007, p. 61). Sem conoció el trabajo de Cappiello en París, en 1890. Ambos artistas coincidieron en la revista francesa *Le Rire* y postulaban la no exageración fisonómica de los personajes ni la inclusión de contenidos politizados, características de la caricatura política; en su reemplazo, postulaban la parodia sutil y ligera, mediante la menor cantidad de trazos, siendo estos sintéticos y precisos, de la sociedad parisina de la *Belle Époque*.

asimismo diseminó dicho modelo hacia el resto de países sudamericanos gracias a la popularidad de su revista *Caras y Caretas* (Castillo, 1918z).

El deformismo estaba ligado a la caricatura de pretensión política y, por lo tanto, era desleal, tosca y negativa; Castillo (1918s) sostuvo que sus exponentes fueron el diseñador Cândido Aragonez de Faria (1842-1911)¹¹³, Bargomaneiro¹¹⁴ y Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), todos portugueses instalados en Brasil y «falsamente autoproclamados padres del humorismo sudamericano» (p. 614). Por último, el francés Henri Stein (1843-1919), instalado en la capital argentina, fue considerado por el crítico como parte de este último grupo por su trazo rígido, similar a un «imprentista» (p. 614), y su intención política.

Respecto a los dos exponentes sudamericanos, el viajero los encontró durante su recorrido por Buenos Aires. Ramón Columba y Pedro Ángel Zavalla «Pepele», para la fecha, habían propiciado un suceso importante para el escenario artístico argentino: organizaron el Primer Salón de Humoristas en 1917 en la capital, y reconfiguraron las pautas estéticas dejadas por los dibujantes precedentes.

Castillo (1918t) presenció esto al divisar a los dos caricaturistas en plena actividad en el cruce de la avenida de Mayo con la calle Florida, entre las siete y ocho de la noche. Fue una exposición gratuita al público bonaerense de la realización en vivo de sus caricaturas. Sin embargo, la novedad consistió en que los «personajes y costumbres de la vida porteña, alternadas con avisos industriales», fueron reproducidos sobre un *ecran*, instalado de forma similar al de una proyección cinematográfica, «todo lleno de gracia fina, delicada» (p. 637). El acto, para el crítico, resultó original, ya que inicialmente intuía que los dibujos eran reproducidos al estar finalizados; no obstante, estos eran proyectados al mismo tiempo en que se construían a los personajes y escenas con libre espontaneidad.

Todo novedosísimo, ya que el *ecran* no refleja meras películas, positivos fotográficos de dibujos ya hechos, como pudiera suponerse, sino que se ve y asiste a la gestación, desarrollo de la idea del artista, se le ve personalmente a él, en plena acción (p. 637).

Lo presenciado por el crítico es similar a lo señalado por otros dos comentaristas. Por un lado, el investigador Gutiérrez Viñuales (2012) sugiere que ambos caricaturistas proyectaron sus dibujos con el fin de ganar impacto público sobre

113 Este artista se inspiró en el periódico *El Mosquito* de Henri Stein para crear en Brasil una revista símil, llamada *O Mosquito* en 1869.

114 No se ha podido identificar a este artista.

el Primer Salón. Y por otro, Ramón Columba (2007) revela que en varias esquinas de Buenos Aires, aparte de la calle Florida, se instalaban pantallas con una proyección luminosa denominadas «Columba y Pelele», las cuales exhibían las noticias del día alternándolas con caricaturas.

Fotografía

Esta disciplina ha estado presente durante todo el viaje, desde anécdotas con viajeros¹¹⁵ que poseían cámaras Kodak¹¹⁶ hasta el uso de una de estas máquinas por el propio Castillo y la mención de ejecutar fotografías durante el viaje, de las cuales algunas, posiblemente, fueron incluidas en sus ensayos.

Sin embargo, como parte de un enjuiciamiento crítico solo ha figurado en una oportunidad. El concepto de fotografía que tiene Castillo es el de la «interpretación pictórica del natural» (1917c, p. 1306), esto significa concluirla como si fuera una pintura, a partir del único modelo tomado: el paisaje.

En los dos ensayos iniciales del viaje, el peruano introdujo a los fotógrafos Martín Chambi (1891-1973) y Enrique Masías (1898-1928). Ambos artistas presentaron series fotográficas en la exposición del Centro Artístico de Arequipa en diciembre de 1917. Castillo no detuvo su pluma en Chambi; en el caso de Masías, sí enjuició su serie fotográfica. Esta actitud revela que el crítico tuvo predilección por el citado artista, debido a que eligió evaluar su conjunto, además de seguir de cerca su desarrollo artístico desde 1915¹¹⁷, a diferencia del recién conocido Chambi. Es de considerar que el viajero usó tres fotografías de Masías que

115 La accesibilidad del producto y su fácil uso por distintos tipos de públicos se replicó en otros países, en especial, en los casos de viajeros pudientes que deseaban tomar instantáneas de los lugares transitados así como de los objetos de interés. Esto lo encontramos en el primer artículo de Castillo, cuando este, al entablar una conversación con una dama, describe el equipaje de la señora: «ha viajado mucho [...] lleva también su caja de colores, álbumes y kodak respectivo» (Castillo, 1917a, p. 1259).

116 En Lima, hacia finales de la segunda década del siglo xx, se publicitaban en la revista *Varietades* anuncios de la compañía fotográfica Kodak, recalando la facilidad de uso de la cámara tanto por niños como por adultos. «La Kodak conserva una crónica fotográfica completa, fidedigna, de todos los incidentes placenteros de nuestra vida. Lo mismo el niño que el adulto puede operar la Kodak con la mayor facilidad» (Anónimo, 1919b, p. 325).

117 La primera crítica de Castillo sobre el fotógrafo ocurrió en 1915, cuando analizó un grupo fotográfico enviado junto con el de Ernesto Brenneisen desde Trujillo. De Masías le impresionaron las vistas de parajes arequipeños al atardecer, los que contenían «bellos y difíciles [efectos de] contra-luz» (1915b, p. 2366). El crítico resaltó la destreza del empleo de la Kodak de Masías, sin desaprobador ningún detalle técnico y, desde luego, sin ninguna mención de recursos artificiales, como el retoque.

constan de vistas de Mollendo para ilustrar su primer ensayo, y que dichas obras seleccionadas debían cumplir con sus criterios requeridos sobre la fotografía.

En la exposición del Centro Artístico opinó sobre Masías: «es de lamentar que sus aficiones no lleguen a la interpretación pictórica del natural y se limiten al manejo fácil, algo ya banal del kodak» (Castillo, 1917c, p. 1306). Tal comentario sugiere dos consideraciones: primero, la finalidad de la fotografía como una reproducción artística del paisaje natural, que guarde relación con la factura de la pintura paisajista; y, segundo, la censura al retoque, recurso facilista usado en la fotografía que da como resultado un acabado artificial, contrario a la interpretación pictórica de Castillo, al cual considera como una solución común de algunos fotógrafos coetáneos, sobre todo de *amateurs*¹¹⁸.

El caso del retoque fotográfico como factor alterativo de composiciones logradas en Masías no es un hecho aislado, pues a lo largo de 1917 se han encontrado dos similares críticas sobre este defecto¹¹⁹. De igual forma sucedió al año siguiente, el 2 de marzo, durante el viaje de Castillo¹²⁰.

Se comprende que la crítica sobre el fotógrafo se tradujo en la concepción de una nueva forma de ver y entender el escenario natural denominada pictorialismo, es decir, una nueva forma de paisajismo, que consiste en el alejamiento del uso documental y la práctica del género «de galería» para dar paso a la fotografía al aire libre¹²¹ con el uso de recursos que imitan fórmulas pictóricas como el con-

118 La masiva aparición de fotógrafos *amateur* fue resultado de la creciente venta y uso de la cámara Kodak desde finales del siglo XIX, teniendo como precedente la labor del fotógrafo Peter Bacigalupi, tanto con la revista *El Perú Ilustrado*, donde se dio la promoción fotográfica de los aficionados, como con su interés en democratizar la técnica y el uso en el público al distribuir en Lima las máquinas fotográficas Kodak y brindar pautas para su empleo a quien las adquiriese (Majluf y Wuffarden, 2001).

119 Dos meses antes del viaje de Castillo, Masías participó en el primer concurso fotográfico en la Sociedad de Bellas Artes en Lima, bajo el seudónimo «Saisam», con la obra *La pareja fantástica*, junto a otros 237 trabajos presentados (Anónimo, 13 de octubre de 1917). Un crítico anónimo (1917b) evaluó dicha fotografía y reveló que «a Saisam le hace daño el retoque exagerado, que lo revela más que simple aficionado» (p. 1092). El 6 de octubre de 1917 se publicaron en *Variedades* dos fotografías de Masías, de las que un autor anónimo (1917a) reconoció su talento, pero le brindó al artista consideraciones para que no entorpezca su trabajo en el futuro: «queremos prevenir al artista de algo que daña a nuestro entender sus obras: el exceso de retoque. Sin este sus paisajes aunque menos impresionantes serían de mayor mérito. El retoque es bueno y hasta necesario; pero su abuso es de fatales consecuencias» (p. 1054).

120 Nos referimos a la obra *El Ángelus*, de la cual un crítico anónimo (1918a) de *Variedades* incidió nuevamente en el abuso de la artificialidad, esta vez en el retoque usado para forzar el efecto de contraluz. A decir del comentarista, este recurso no es necesario pues el clima arequipeño es propicio para generar fácilmente contraluces y efectos lumínicos en cualquier lugar y momento.

121 El género «de galería», a nuestro juicio, está asociado con los retratos. En el caso de la fotografía hablamos de foto-óleos. En 1914, Castillo comentó sobre el estado actual de la fotografía, sobre criterios como la intuición, que iba adaptándose progresivamente, y acerca de procedimientos técnicos no difundidos aún, como la goma bicromatada, entre profesionales y aficionados (Castillo, 1914c).

traluz y efectos atmosféricos (Majluf y Wuffarden, 2001). El empleo excesivo de este último aspecto fue el motivo de crítica del viajero a Masías.

Artes decorativas

Los bienes que comprenden las artes decorativas son conformados por los ornamentos aplicados a la arquitectura, pintura mural, muebles y enseres como cerámica.

El caso más significativo de este tipo de objetos se registró en la casa del austriaco Arthur Posnansky, ubicada en La Paz, en «la esquina de una calle que había sido aperturada [sic] por él, al lado de la portada del Seminario salvada de la destrucción» (Castillo, 1918f, p. 257). El crítico consignó a Posnansky como el «artista-poeta de Tiahuanaco» (1918e, p. 236), autor de un novedoso estilo decorativo sobre la base de elementos americanos. Castillo define el trabajo de Posnansky como un proceso lógico, «copiosísimo de arte decorativo» (p. 236), pues sustrajo un amplio repertorio de diseños de la iconografía de la cultura Tiahuanaco, descubiertos gracias a sus investigaciones en las zonas arqueológicas en Bolivia.

Su obra, sostiene el viajero, además de original, fue racial, enérgica, viril y de intensa trascendencia para el arte americano. Castillo sentenció que solo pudo «admirarlo como merecía y aplaudirlo sin reservas» (p. 257).

El crítico afirma que, si bien la creación de Posnansky es única, existieron antecedentes en Lima de la utilización de diseños iconográficos de culturas ancestrales, como Chavín, en la fachada de la residencia del doctor Teófilo Falconí en la avenida El Sol. Falconí la diseñó en 1914, influido por la «Piedra de Chavín», nombre con el que se conocía a la estela Raimondi, monolito de piedra expuesto en ese momento en el Museo de Historia Nacional (Ravines, 1989). Castillo denunció que la ornamentación propuesta por Falconí pasó desapercibida por la prensa local a excepción de una nota suya ese mismo año¹²².

Por otro lado, Castillo incluyó junto a los dos citados inmuebles la evocación histórica de la arquitectura virreinal planteada por el arquitecto Ricardo de Jaxa

122 Teófilo Falconí vivió cerca de la residencia de Castillo, en la avenida El Sol n.º 224. El crítico valoró la búsqueda que realizó Falconí entre lo propio para inspirarse conceptual y artísticamente. Añadió que, para la fecha, la «Piedra de Chavín» no tenía una explicación consistente, por lo que posibilitó que Falconí sea el que más se acerque a la verdad en la interpretación de los dibujos del monolito a través de un artículo publicado en 1914 en el periódico *La Crónica* (Castillo, 1914a).

Malachowski (1887-1972) en el diseño del palacio Arzobispal, cuyo proyecto fue publicado en *Varietades* en 1916¹²³.

A pesar de que el interior del «palacio-museo» de Posnansky aún estaba en construcción en 1918, el crítico comentó sobre las decoraciones más resaltantes. Precisó que, además de ser una reconstrucción arquitectónica «racial» y de fidelidad histórica, Posnansky recogió lo puramente estético, limitado a los diseños iconográficos que luego fueron estilizados en una creación original. El material decorativo que utilizó derivó de plaquetas de bronce para la fecha ubicadas en el extranjero, en posesión del Museo Etnográfico-Arqueológico de Berlín, el Museo Arqueológico de Cambridge¹²⁴ en Londres (Castillo, 1918w) y el Museo Arqueológico de París¹²⁵ (Castillo, 1918g), además de los restos arqueológicos del altiplano boliviano. De todas ellas, la plaqueta de Berlín¹²⁶ fue la que tuvo mayor influencia en las decoraciones escultóricas del palacio Posnansky (Castillo, 1918w).

Otro diseño ancestral fue tomado de la Piedra del Sacrificio, dispuesta como elemento decorativo en frisos y remates de muros, ya que, al estar invertida, da la impresión de que el zócalo de la piedra es un capitel.

Para el crítico, «el trozo capital que adorna el gran salón» (1918f, p. 258) era la reproducción de los motivos iconográficos de la Portada del Sol. Esta escultura en piedra condensaba la ideología y cosmovisión Tiahuanaco. Del repertorio simbólico, Posnansky sustrajo el signo escalonado, motivo sobre el que se asienta el dios de los Báculos, divinidad representada al centro de la portada, a fin de estilizarlo y concebirlo decorativamente en los vanos y puertas de acceso interior.

Tras ver la pieza original y compararla con los bocetos elaborados por Posnansky, Castillo confirmó que estos últimos eran exactos.

El viajero sustentó que este ejemplar fue reproducido por varios museos europeos a base del calco moldeado sobre el original, lo cual fue incorrecto y sin

123 El ganador del concurso fue el diseño de Malachowski, en segundo lugar quedó el escultor peruano Luis Agurto y la mención honrosa fue para el arquitecto francés Claude Sahut (Anónimo, 1916).

124 En la actualidad es el Museo de Arqueología y Antropología de Cambridge.

125 En la actualidad es el Museo Nacional de Arqueología de París.

126 Esta afirmación fue compartida por Posnansky en 1913 al decir que la plaqueta de Berlín es la más interesante de las plaquetas broncíneas. Comprada por el investigador alemán Max Uhle, en 1895, al señor Rocha en La Paz, formaba parte de una colección de piezas arqueológicas de Tiahuanaco, las cuales también adquirió y remitió al Museo de Berlín. A pesar del proceso dudoso de adquisición, las actas del registro y las cartas escritas al director del museo, donde se argumentó que dicha pieza era Tiahuanaco, Uhle no dio explicaciones sobre la procedencia de la plaqueta. Según Posnansky (1913), Uhle no respondió porque se dio cuenta del error en la pronta catalogación. Posnansky sostuvo que, para la fecha, las plaquetas, si bien presentan motivos iconográficos de la ideología Tiahuanaco, proceden de las zonas donde se asentó el grupo étnico Cachalquíe, hasta donde se presupone llegó su influencia y originó una estilización regional de sus motivos.

precisión, debido al progresivo desgaste por agentes naturales y la intervención humana. La reproducción de Posnansky se diferenció por ser un riguroso proceso fotogramétrico inicial que registró todas las partes de la pieza para devenir en la restauración plástica a mano «tal cual debía ser su exacto conjunto en los días de su gran esplendor» (Castillo, 1918f, p. 258).



FIGURA 7. La placa Lafone Quevedo (centro) y los platos de cerámica del argentino Dalmiro Navarro (lados).

Fuente: Castillo (1918w, p. 721).

En el Museo de Historia Natural de Buenos Aires, Castillo encontró piezas de arte decorativo relacionadas con la casa Posnansky. Fueron dos platos de cerámica moderna con dibujos que, para el crítico, eran derivados de la iconografía Tiahuanaco por el artista modelador del museo, el argentino Dalmiro Navarro (ver figura 7). En concreto, Castillo centró su atención en el uso de diseños ancestrales estilizados como decorado de un producto moderno.

Navarro se inspiró en los diseños de la plaqueta de bronce de Tiahuanaco que, según la versión del crítico, encontró en Catamarca el investigador uruguayo Samuel Lafone Quevedo, director del museo¹²⁷. Diferiendo de las declaraciones de Posnansky, el artista sostuvo que existen solo cuatro piezas en el mundo, tres de ellas en Inglaterra y una en Berlín.

¹²⁷ Según Posnansky (1913), Lafone Quevedo compró la plaqueta a una mujer en el pueblo de Chaquiago, sin registro o documentación del lugar donde se extrajo, motivo por el cual este duda de que sea una pieza Tiahuanaco, más bien, posiblemente proceda de la zona cachalquíe. Luego, en honor a su descubridor, la placa se llamó Lafone Quevedo. En la actualidad se ha descartado que la plaqueta sea de la cultura Tiahuanaco y se la ha afiliado estilísticamente a la cultura La Aguada (500-800 d. C.) de Argentina.

Por otro lado, el crítico encontró dos grupos decorativos hechos en pintura mural. En el teatro Colón de Buenos Aires, el *plafond* de la sala del primer piso fue pintado «magistralmente» (Castillo, 1918u, p. 664) por el italiano Mombelli¹²⁸, mientras que los muros laterales anteriores a la sala del segundo piso fueron hechos por artistas nacionales no especificados.

El grupo decorativo más importante estuvo en el palacio Goyeneche de Arequipa, cuyo techo abovedado fue pintado al temple «con motivos pompeyanos, según el gusto de las épocas napoleónicas» (1918a, p. 48), por Fernando Zeballos.

Finalmente, en Santiago, Castillo (1918j) comentó el éxito del peruano Guillermo Hochkoepler como decorador y mueblista de interiores de edificios privados y comerciales de la ciudad. Su dormitorio *Luis XV*, presentado en la exposición del Centenario en 1910, le hizo acreedor de la medalla de honor y terminó siendo adquirido, posteriormente, por un particular, por 25 000 pesos. Otros trabajos mencionados por Castillo son la decoración interior del palacio de *El Diario Ilustrado*, concluido en 1916; y de la casa comercial Gath y Chaves y del Hotel Savoy, por un costo de tres y cinco millones de pesos, respectivamente. El principal atractivo fue la talla del paraninfo en roble blanco americano de la Sala de Transacciones de la Bolsa de Valores de Santiago, realizada por Hochkoepler, a la cual el crítico aprecia por su hermosa y admirable factura.

128 No se ha podido identificar a este artista.

Otros asuntos en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata»

Durante el viaje a La Plata y al margen de la crítica llana a los artistas habidos y referidos, Castillo ejerció su profesión de artista, así como volcó su pluma para tratar asuntos distintos, pero en relación al campo artístico. Alinear obras pictóricas suyas junto con apuntes metódicos permite plantearnos diversas interrogantes, sobre todo vinculadas a la aplicación de su propio criterio estético fuera del espacio convencional de trabajo (Lima). Asimismo, el peruano plantea consideraciones conceptuales sobre diferentes términos, como la crítica institucional, la enseñanza del dibujo y la protección de bienes culturales históricos.

La obra plástica de Castillo durante el viaje

Desde el primer ensayo, Castillo (1917a) expresó que se encontraba activo en la práctica del arte. Antes de emprender la travesía, elaboró 68 retratos al óleo, además de un cuadro sobre «costumbres del coloniaje» (p. 1258)¹²⁹ destinado a la pinacoteca de un amigo. De las efigies realizadas, 21 están ubicadas en la Galería de los Presidentes del Senado en el Congreso de Lima. Estas pinturas, basadas en modelos fotográficos, se caracterizan por un modelado convincente y una atmósfera cromática abstracta de varios matices distintos a los retratos elaborados por el pintor peruano Luis Astete y Concha (1867-1914)¹³⁰, quien, antes del crítico, elaboró efigies para la misma sala, tarea que Castillo continuó.

Los comentarios estéticos no impidieron que ejecutara trabajos durante su viaje. Castillo realizó un óleo, 15 dibujos, 2 ilustraciones y alrededor de 116 fotografías¹³¹. Este quehacer artístico lo difundió a través de sus ensayos; aque-

129 La primera aparición pública de la faceta de retratista de Castillo ocurrió en 1887 con los anuncios publicados en *El Comercio* para ejecutar obras de todo tipo, las cuales eran enviadas a Lima desde Florencia (Villegas y Torres, 2005).

130 Según Luis Eduardo Wuffarden (2010), la factura de los retratos de Castillo indica que este copiaba los efectos lumínicos fotográficos en el óleo.

131 Exceptuamos, del total (121) de fotografías reproducidas en la serie, tres ejemplares de Enrique Masías que aparecen en el primer ensayo del viaje y dos de José Gabriel González que figuran en el quinto.

llos referidos a Argentina estuvieron ilustrados con la mayor parte de esta «obra viajera», 66 piezas (fotografías), seguido de Perú con 44 (un óleo, 11 dibujos y 32 fotografías), Bolivia con 10 (2 ilustraciones, 4 dibujos y 4 fotografías) y Chile con 14 (fotografías).

El pintor-crítico rescató, a través de su pincel, significativos vestigios culturales de las épocas inca y virreinal. A excepción de dos perspectivas de rústicas calles arequipeñas, los demás dibujos demuestran su interés por los bienes arquitectónicos y escultóricos, como un intento de rescate patrimonial ante los peligros del desinterés, el tiempo y el olvido. En ese sentido, Castillo concibió a las estructuras arquitectónicas y, en un plano mayor, a las ciudades como depósitos del imaginario colectivo respecto a procesos históricos e ideas religiosas, pues ambas delatan la identidad de un pueblo (Villegas Torres, 2016). La fijación de Castillo sobre aquellas eras estuvo motivada, por un lado, a su espíritu romántico que buscó evocar épocas pretéritas nacionales y, por otro, a su desasosiego cuando observó el estado deplorable que presentaban las obras, a fin de evitar su deterioro¹³².

Por otra parte, Castillo, al no realizar trabajos artísticos en Chile y Argentina, demostró que ambas ciudades se encontraban ya insertas en el proceso de modernización; en varias ocasiones, los vestigios ancestrales y objetos virreinales, salvo pocas excepciones, fueron congregados a espacios privados o de entidades oficiales.

En Arequipa, el crítico relató por primera vez cómo elaboraba un óleo en un espacio público. Al divisar las torres de la catedral desde una calle estrecha y ruinoso, se sintió emocionado al recordar una impresión similar en Sevilla y sacó sus materiales para pintar al aire libre. Dicha actividad artística en la vía pública implica dos consideraciones. Primero, la población arequipeña no estaba acostumbrada al plenairismo que practicaba el artista. En segundo lugar, según la impresión percibida por lo novedoso que resultaba ver a un pintor haciendo su oficio en la calle, su praxis tuvo una recepción positiva. De esta experiencia nació *Una callejuela de Arequipa, que tiene como alma sevillana* (1917), reproducida en el segundo ensayo del viaje (ver figura 8).

132 Castillo veló por la defensa del patrimonio monumental inmueble al informar sobre las posibles e indeseables modificaciones en las iglesias de Arequipa y Cusco. Los interiores de las iglesias de la Compañía y de San Francisco estaban siendo despojados de las ornamentaciones áureas y las tallas antiguas para ser reestructurados mediante «parches de yeso», así como figuras en bulto redondo del mismo material. El viajero señaló como culpable de aquellas intervenciones a la Junta Departamental del Cusco (Castillo, 1918c). En Arequipa, tildó de herejía «la extravagancia de enmascarar la piedra [de las fachadas de casas privadas y edificios públicos] con colorinches» (1917b, p. 1288).



FIGURA 8. *Una callejuela de Arequipa, que tiene como alma sevillana* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1917b, p. 1287).

Respecto a los dibujos realizados, *Rincón de Yanahuara. Calle Bolívar, esquina León Velarde* (ver figura 9) es el título de otro trabajo hecho en Arequipa. Este posee tonos matizados en escala de grises, debido a la reproducción, y trazos gruesos difuminados. El dibujo, de formato rectangular vertical, representa una vista en perspectiva de una estrecha callejuela de Yanahuara, barrio tradicional al norte del centro histórico donde preponderan la piedra sillar y el suelo de canto rodado. Castillo presentó, al fondo, la fachada de una casona arequipeña, erigida en sillar blanco con remate blasonado. Luego, llevó al óleo dicho bosquejo, el cual se conoce en la actualidad como *Calle del Sr. León Velarde. Palacio Somocurcio, Arequipa* (ver figura 10).



FIGURA 9. *Rincón de Yanahuara. Calle Bolívar, esquina León Velarde* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1917c, p. 1306).

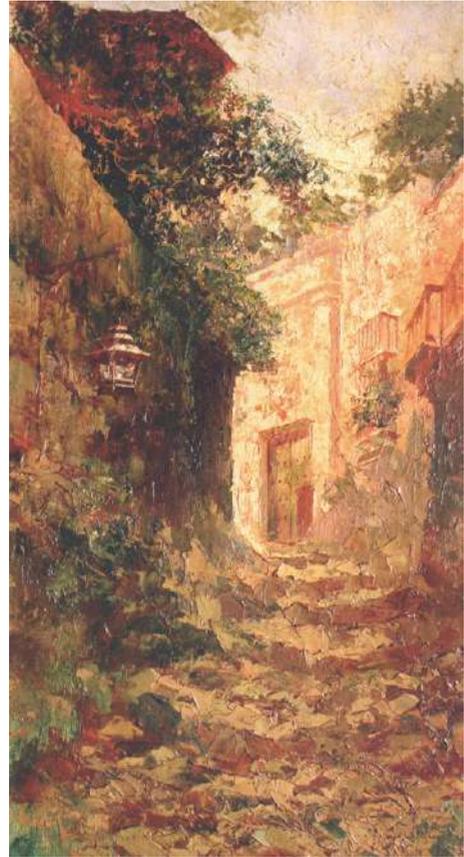


FIGURA 10. *Calle del Sr. León Velarde. Palacio Somocurcio, Arequipa* (1918) de Teófilo Castillo.

Arequipa. Óleo sobre lienzo, 49 x 25 cm.

Colección particular.

Fuente: Román (2008, p. 45).

Los dibujos restantes ejecutados en Arequipa son dos y están firmados. El primero es el púlpito barroco de la iglesia de la Compañía, captado con gran preciosismo y minuciosidad en los detalles ornamentales, con resalte en el mueble antes que el fondo y el espacio circuncidante (ver figura 11). Los efectos de sombra son realizados mediante líneas verticales firmes que se focalizan en la parte inferior del púlpito y que se distribuyen hacia el lado izquierdo. El segundo dibujo es un detalle del arco de la calle San Juan de Dios, donde prioriza las dovelas del arco de medio punto (ver figura 12).

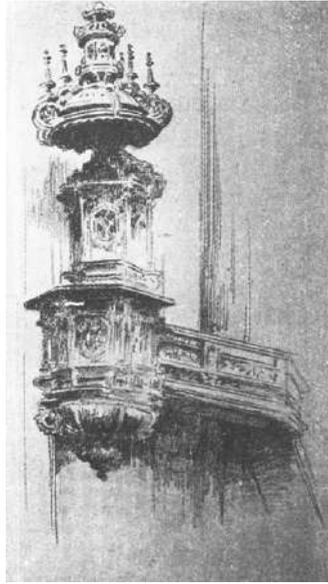


FIGURA 11. *Púlpito de la iglesia de la Compañía* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1917b, p. 1287).



FIGURA 12. *Detalle del arco de la calle San Juan de Dios* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1917c, p. 1305).

En Cusco, Castillo reprodujo la *Casa del anticuario Olivera* (1918) (ver figura 13), dibujo firmado que el artista llevó al óleo bajo el título de *Casa del anticuario* (1918) (ver figura 14), cuadro hoy en posesión del Museo de Arte de Lima. El pintor priorizó la fachada y la puerta de ingreso principal de la residencia.



FIGURA 13. *Casa del anticuario Olivera* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918d, p. 211).



FIGURA 14. *Casa del anticuario* (1918) de Teófilo Castillo.

Cusco. Óleo sobre tabla, 33 x 24 cm.

Museo de Arte de Lima.

Fuente: Román (2008, p. 96).

En la misma ciudad, el artista realizó *La puerta española del Coricancha* (1917) (ver figura 15), dibujo firmado que recuerda a sus trabajos hechos durante su viaje a España, en especial *El mihrab de la catedral de Córdoba en España* (1909). El pintor tuvo una fijación espiritual y estética con ambos elementos arquitectónicos los cuales, además de evocar tiempos históricos preteritos, delatan el choque cultural sufrido entre ambos países. Las estructuras perfilan la mística ambivalente del lugar: concebidas y usadas bajo otra razón contextual e ideológica, están sometidas en el interior de edificios de diferente carácter religioso.

Otro dibujo ejecutado y firmado por el artista fue la vista de la propiedad de César Lucci de Lomellini bajo la descripción *Collcampata. Ruinas del palacio de Huaina Ccapac* (1917) (ver figura 16). Obra que representa los restos de la facha-



FIGURA 15. *La puerta española del Coricancha* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918d, p. 212).

da: un muro derruido esbozado en perspectiva de tres cuartos sobre un terreno pedregoso con follaje. Castillo adjuntó una fotografía de esta misma arquitectura en otro ensayo sobre la ciudad (ver figura 17).

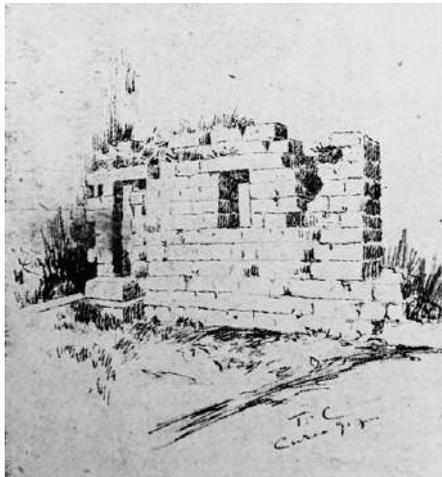


FIGURA 16. *Collcampata. Ruinas del palacio de Huaina Ccapac* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918b, p. 70).



FIGURA 17. *Ruinas del palacio de Colcampata. Hoy del conde de Lucci, señor Lomellini* (1917). Fotografía de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918c, p. 190).

También en Cusco, Castillo plasmó un bosquejo de *La famosa Casa del Almirante. Don Fadrique Martínez*. El artista dibujó con minuciosidad la fachada, situada en una calle en elevación, por lo que esquematizó en la parte inferior un camino que se reduce al acercarse a la citada residencia (ver figura 18). El interior también fue asunto de su pincel. La litera antigua, propiedad de la familia del senador cusqueño Benigno de la Torre, fue evocada diestramente (ver figura 19).



FIGURA 18. *La famosa Casa del Almirante. Don Fadrique Martínez* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918b, p. 72).

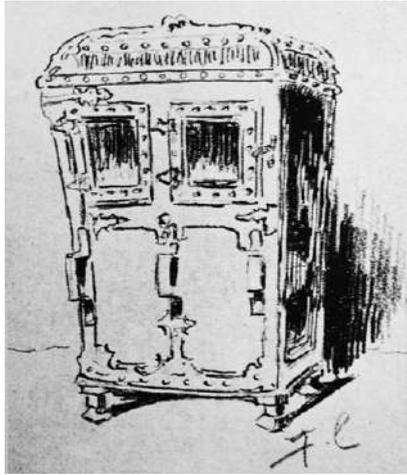


FIGURA 19. *Litera del Almirante* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918b, p. 72).

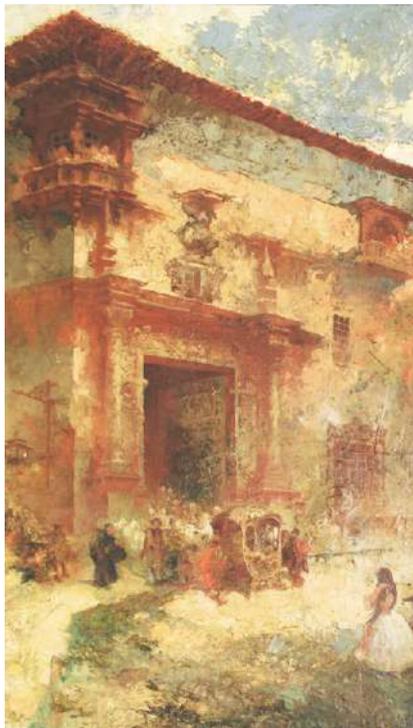


FIGURA 20. *La casa del Almirante* (1917) de Teófilo Castillo.

Cusco. Óleo sobre lienzo, 76.5 x 46 cm. Pinacoteca Club Nacional, Lima.

Fuente: Román (2008, p. 42).



FIGURA 21. *Procesión en el Cusco* (1917) de Teófilo Castillo.

Fotografía de Diego Paitan Leonardo (2017).

Cusco. Óleo sobre lienzo, 61 x 25.5 cm. Museo de Arte de Lima.

Los dos dibujos mencionados fueron empleados por Castillo para realizar el óleo *La casa del Almirante* (1917) (ver figura 20), incorrectamente fechado en Cusco hacia 1909 (Román, 2008). Son tres las razones para señalar que dicho dato es un error: el pintor-crítico, en ese año, se encontraba de viaje por España; durante la travesía a La Plata señaló que visitó Cusco por primera vez recién en 1917 (Castillo, 1918b); y, por último, debido a las características formales, en el óleo citado se usaron los bocetos de la fachada y el de la litera, ambos incluidos en el ensayo de 1918 (Castillo, 1918b). De la misma forma, el pintor realizó otro lienzo sobre la base del boceto de la fachada en el que incluye un cortejo procesional, además de pequeñas variantes en relación a la anterior obra (ver figura 21).



FIGURA 22. *Una casa particular* (1917) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918b, p. 73).

En el último dibujo hecho en Cusco, Castillo representó el interior de una casa particular (ver figura 22); la descripción en la parte inferior de la obra alude al título de la misma. En el boceto, enfatiza, en la parte baja, una acequia y, en la media, dos arcos. En el segundo piso, su trazo delinea en perspectiva los balcones y techos a dos aguas.



FIGURA 23. *La Catedral de Puno* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918e, p. 233).

En Puno, incluyó en su ensayo un dibujo de una de las torres de la catedral (ver figura 23). En el boceto, expone, en trazos rápidos y sombras verticales, los elementos estructurales de la arquitectura. Por otro lado, durante su paso por el lago Titicaca, graficó una vista en formato circular de una balsa de pequeñas dimensiones (ver figura 24), con trazo rítmico, en especial en la zona inferior.



FIGURA 24. *En el Titicaca* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918e, p. 234).

En La Paz, el viajero adjunta el dibujo en perspectiva de la Piedra del Sacrificio de la cultura Tiahuanaco, la cual Posnansky había utilizado para congeniar elementos decorativos de la arquitectura de su casa (ver figura 25).

En el ensayo sobre la citada ciudad y en el de Cochabamba (Castillo, 1918g), el peruano adjuntó dos ilustraciones a manera de encabezado. Ambas son de formato irregular y muestran tres monolitos Tiahuanaco de acabados esquemáticos y dispuestos, cada uno, en diferente plano (ver figura 26).

En Cochabamba presentó tres dibujos. El primero es la portería de San Francisco (ver figura 27). La obra comprende una puerta de madera tallada y bloques de loza en el suelo, que brindan sentido de profundidad. La factura del dibujo fue tratada con menor dedicación a diferencia de otros bienes similares reproducidos en Arequipa y Cusco, ello se demuestra por el desinterés en definir los detalles de la portada —recargada decorativamente como la mayoría de tallas virreinales— limitándose al recurso del sombreado.

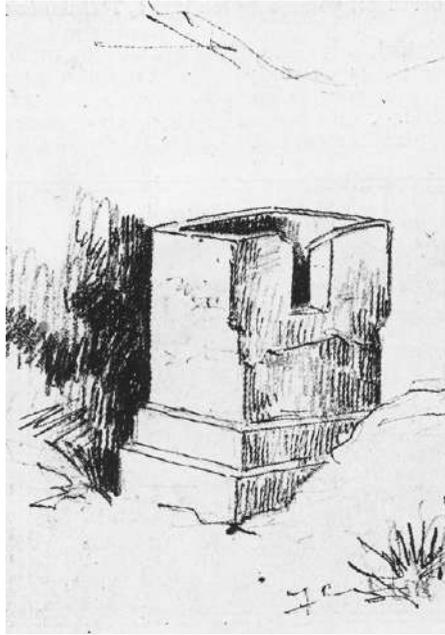


FIGURA 25. *Piedra del Sacrificio de Tiabuanaco* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918f, p. 257).

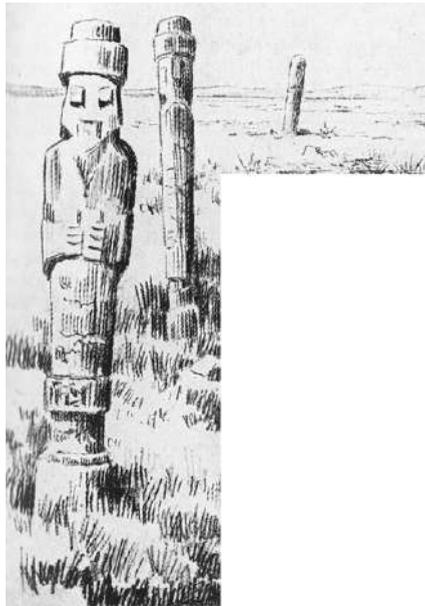


FIGURA 26. *Monolitos Tiabuanaco* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918g, p. 286).

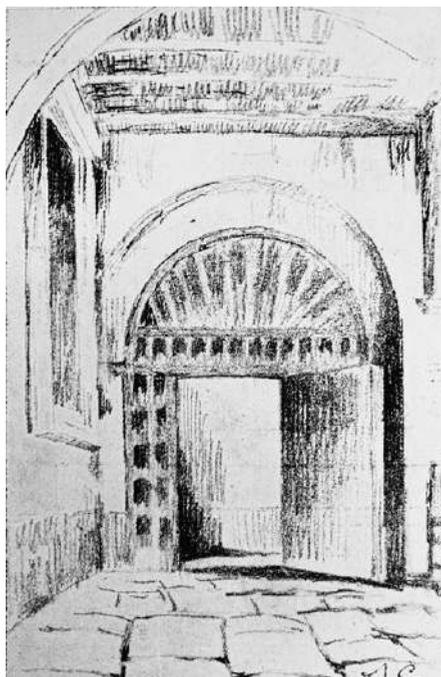


FIGURA 27. *Portería de San Francisco, Cochabamba* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918g, p. 286).

El segundo dibujo trata sobre la calle Perú, planteada de manera sinuosa y con movimiento, que se contrasta con la rigidez arquitectónica debido al cruce con la avenida San Martín y el campanario de una iglesia (ver figura 28). El último apunte fue hecho desde un ángulo del jardín del convento de San Francisco (ver figura 29); allí, Castillo esbozó los arcos de medio punto en perspectiva sobre una espadaña de media envergadura en la parte superior.

Cabe añadir que el pintor utilizó el registro fotográfico del viaje para inspirarse y componer futuras obras, a pesar de que algunas de ellas no las haya ejecutado. Ese fue el caso de la fotografía de la fachada de la Casa de la Jura de Tucumán (ver figura 30), realizada por el italiano Ángel Paganelli (1832-1928), la cual fue empleada por el viajero para elaborar el óleo *Recuerdo histórico* en 1921 (ver figura 31).

En dos ocasiones, Castillo fue imposibilitado de ejecutar su obra. En Cusco, unos monaguillos le impidieron tomar apuntes en las calles y templos, mientras que, en Oruro, al intentar dibujar un portal derruido, un grupo de arrieros se dispuso en medio, por lo que desistió en continuar.



FIGURA 28. *Calle Perú, esquina San Martín, Cochabamba* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918g, p. 287).



FIGURA 29. *Jardín del Convento de San Francisco, Cochabamba* (1918) de Teófilo Castillo.

Fuente: Castillo (1918g, p. 287).



FIGURA 30. *Casa Histórica de Tucumán* (1868). Fotografía de Ángel Paganelli.

Fuente: Castillo (1918o, p. 525).



FIGURA 31. *Recuerdo histórico* (1921) de Teófilo Castillo.

Tucumán. Óleo sobre lienzo, 92 x 76 cm. Colección particular.

Fuente: Román (2008, p. 129).

El artista

Castillo (1918f) sostuvo que un artista es aquella persona que crea formas novedosas y propone una nueva tradición artística. Para el crítico, la invención debe consistir en el uso de elementos americanos de tradición milenaria, ello a raíz de su visita a la casa de Arthur Posnansky, la cual lucía diseños derivados de la iconografía Tiahuanaco.

Por otro lado, el viajero estimó —como criterio indispensable— que un artista posea fantasía. Este requerimiento se demuestra cuando interpreta las formas naturales como escenas fantásticas de animales o construcciones remotas. Por ejemplo, vio, cerca de la quebrada de Huayli¹³³, dos rocas negras y enormes que tenían forma de «dos hidras trabadas en lucha y devorándose» (1918h, p. 354); y, en Oruro, interpretó un bosque de cactus como columnatas construidas por antiguas civilizaciones (Castillo, 1918h). Según el peruano, la carencia de fantasía, cualidad que él poseía, fue el motivo por el cual no existían muchos artistas en Sudamérica, a diferencia de los abundantes «mercachifles y doctores» (1918f, p. 257), motes con los que se refirió a quienes ligaban estrictamente su producción al comercio y a los que, habiéndose formado en otros oficios, se introducían como diletantes a las artes plásticas.

Sobre el producto del artista, Castillo (1914b) concibe dos aspectos importantes: concepto y carácter, «esenciales en toda obra de arte aspirante a ser considerada seria, superior» (p. 901). Ambas consideraciones están supeditadas por dos propósitos: lo ornamental y la complejidad filosófica, esta última preferida por el crítico.

El crítico de arte y la crítica de arte¹³⁴

El concepto de *crítico de arte* de Castillo se define a partir de la proyección sucedida sobre el crítico argentino Hugo del Carril, pues respaldó en él las actitudes del oficio que creyó significativas e importantes, es decir, los criterios sobre cómo debe ser un crítico de arte, sus funciones, así como los elementos que lo alejan del óptimo ejercicio.

133 No se ha podido identificar el espacio mencionado por Castillo.

134 Algunas de las ideas expuestas en este apartado han sido comentadas previamente en nuestro artículo «¡Adiós, melancolía! Relatos sobre la crítica y la institucionalidad artística en los ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata* (1917-1918) de Teófilo Castillo» (2018).

[Hugo del Carril] no necesita embarcarse en mongolfiera¹³⁵, usa pluma de oro y tinta de miel y rosas cada vez que escribe. Crítico de arte de verba llana, pero sí que sabe, ha visto, ha oído mucho; es ejecutante brillante también, no intuiciona [sic], aconseja bien porque su bagaje cultural es efectivo, no se reduce a meros retorismos [sic], a exclusivas lecturas, a un viajecito ocasional, raudo por el extranjero. Su pluma sabe recatarse ante las piruetas y musiquerías vulgares (Castillo, 1918o, p. 526).

Para Castillo, el estilo de crítica puede ser libre, debe ser conciso y claro para que el lector perciba que se sabe de lo que se dice, esto es, evidenciar que el juicio se basa en una permanente observación. El enriquecimiento del repertorio conceptual y artístico en el crítico se basó en la imperativa realización de viajes, los cuales permiten estar en contacto directo con artistas y obras¹³⁶. El viajero sugiere que esto conduce a dar un juicio valorativo sustentado. Aquella crítica que proviene de la exclusiva lectura de textos o de la retórica no es válida. El crítico experimentado reconoce a los artistas con talento por sobre los mediocres. Finalmente, no censura el doble oficio —ser artista y crítico a la vez—, ya que la misma práctica brinda diferentes criterios para sostener una crítica.

A través de la definición de *crítico de arte* se puede abordar la de *crítica de arte*, entendida como juicio de valor, cuya consistencia nace exclusivamente del contacto visual.

El principal requisito para criticar obras de arte es la visualización directa. En repetidas ocasiones figura este condicional. Cuando Castillo evaluó la obra del pintor español Enrique Serra en Arequipa, indicó que aquellos que no han visto originales suyos no tienen derecho a hablar de él. Según el crítico, un criterio importante para el análisis prudente es el contacto directo con la producción del artista, y no por fotograbados ni cromos. El número de obras que uno debe ver no es arbitrario, lo importante es haber examinado la cantidad suficiente para que el ojo pueda educarse y reconocer características en el estilo, a fin de poder emitir un comentario adecuado, como lo hizo Castillo sobre los lienzos de Fernando Zeballos y Marcial Plaza Ferrand.

135 Globo de aire caliente.

136 El caso de Hugo del Carril no es aislado, Castillo (1918cc) estimó al crítico Federico Larrañaga en Lima porque la calidad de sus escritos se sustentaba gracias a la educación visual obtenida en sus viajes: «Larrañaga fue el mejor crítico de arte que tuvimos, pero no fue únicamente debido a la calidad de su pluma, fue mayormente debido a su magnífica preparación, visión constante durante muchos años de museos y talleres que le permitían juzgar así atinadamente» (p. 1200). Por otro lado, la doble especialidad de Castillo determinó el mismo requerimiento para el crítico y el artista: los viajes como elemento formativo para el juicio crítico, lo cual guarda relación con las travesías realizadas por otros artistas para su aprendizaje técnico.

Por lo expuesto, se deduce que, para el peruano, una verdadera crítica de arte no se basa en la intuición pueril, las sensaciones espontáneas, la retórica de carácter decadentista ni en la revisión exclusiva de enciclopedias, pues estos criterios eluden a la obra de arte como tal.

El crítico sobre los críticos

La ineficacia de la crítica de arte peruana fue una problemática tratada por Castillo constantemente a lo largo de sus ensayos. A partir de la realidad percibida en Lima, el viajero comparó la crítica nacional con las de Chile y Argentina, siendo drástico con la primera y de actitud más permeable con la segunda. Resalta la situación de Bolivia, pues no la tomó en cuenta.

La postura del crítico resulta una prédica para su institucionalización como exponente representativo del oficio a nivel nacional y sudamericano, a costa de la legitimidad de los demás críticos. Las discrepancias que tuvo en el Perú fueron principalmente con tres críticos: el cronista José Carlos Mariátegui, el literato Abraham Valdelomar y el historiador Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Las diferencias son extemporáneas al viaje a La Plata.

La rivalidad con Mariátegui —la más honda y detallada— comenzó en 1914, cuando el joven escritor, para exaltar la plástica de su amigo Herminio Arias de Solís como único valor artístico de 1913, desmereció la de Castillo. El pintor-crítico no dudó en tomar la pluma para defender su honor. En seguida, Mariátegui presentó la idea de la pertinencia del oficio, tomando como ejemplo a Castillo, donde sostuvo que un pintor debe limitarse a pintar y, si llegase a incursionar en las letras, es decir, escribir sobre arte, haría mal ambas actividades. Otro caso se suscitó a raíz del Concurso Concha de 1914, donde Mariátegui (1991) acusó al crítico carhuacino de intervenir con pinceladas los trabajos de sus alumnas del taller de la Quinta Heeren presentados al concurso. Lo interesante fue que dicho evento determinó dos bloques antagónicos de la crítica, que auspiciaron a uno y otro grupo de pintoras concursantes. El desagravio fue tan grave que Castillo tomó una medida radical: decidió retirar, desde ese año, de todos los Concursos Concha a sus alumnas¹³⁷.

137 Agradecemos a Sofía Pachas Maceda por las ideas brindadas sobre este tema. El asunto fue tratado en el texto de su ponencia «La crítica enfrentada por la obra femenina. A propósito del concurso de pintura Concha de

La relación con Valdelomar fue irregular, si bien Castillo declaró entre líneas que no asimilaba la retórica del poeta, sí admiró en algún momento los dibujos realizados por este. Respecto a los orígenes de la caricatura peruana, ambos tuvieron posturas distantes: por un lado, Valdelomar (2001) atribuyó al escultor Baltazar Gavilán el mérito de ser el primer humorista por la esencia «trágic[a] y filosófic[a]» (p. 99) —de carácter espiritual y metafísico— que dispuso a *El arquero de la Muerte*; en tanto que Castillo (1918cc) recriminaba la ligereza de dicha atribución por obviar otros antecedentes similares (una cerámica chimú con el tema de «la muerte luchando contra la vida» y la iconografía «cómica y macabra» de San Juan de Basilea). Para el crítico, el acuarelista costumbrista Pancho Fierro fue el creador del género en el Perú, pues «aunque intuitivo, [era] profesional e intenso» (p. 1199).

Es difícil estimar cuándo y bajo qué motivos surge la enemistad entre Gutiérrez de Quintanilla y Castillo o, en todo caso, el desdén de este último al primero. Ambos estuvieron relacionados en eventos en torno a la promoción artística en Lima, como en 1912 con la organización de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes. Quintanilla auspició, desde su puesto de director del Museo Nacional, el emplazamiento de aquella institución en uno de los espacios del Palacio de la Exposición; por otro lado, Castillo fue profesor de pintura y dibujo natural en dicho centro. En marzo de 1917, con motivo de las celebraciones del centenario del pintor peruano Ignacio Merino, ambos estuvieron involucrados en el homenaje realizado en el Hall de los Pasos Perdidos de la Cámara de Diputados. A pesar de la simpatía por el pintor y la petición del encargado de la comisión, Clemente Palma, Gutiérrez de Quintanilla se rehusó a dar el discurso de inauguración, recayendo dicha labor en Castillo, quien más que exaltar la plástica de Merino, propuso la supremacía estética de su discípulo, Francisco Laso (Rodríguez Olaya, 2015).

Continuando con la descripción de la perspectiva de Castillo sobre el estado de la crítica de arte del Perú, es necesario indicar que el relato de sucesos cotidianos del viaje a La Plata le sirvió al crítico como pretexto para acusar los erróneos juicios estéticos que se vertían en el escenario limeño. La primera anécdota sucedió en el trayecto de Lima a Arequipa, donde la impertinencia de un clérigo canadiense, con quien compartía el camarote, le permitió exponer acerca del estado de la crítica nacional:

1914», presentada en la I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales «La producción visual de la sexualidad», realizada en Mar del Plata, Argentina, en 2014.

Me pide periódicos de Lima y le doy varias hojas fragmentadas que hallo en el equipaje. Se inmerje [sic] en la lectura atenta de una de ellas. De repente sus ojos fulguran, pronuncia enérgicamente «calor» y me ruega la explicación de ciertos párrafos. Me sonrió viendo la literatura mandragórica, de recios y rancios entripados en la cual ha caído, literatura peculiar de uno de nuestros escritores intuitivos de arte. Se me ocurre decirle al gringo que es inútil [que] trate de comprender eso: es demasiado hondo y metafísico, equivale al *Bagabad Guita*¹³⁸ del *Mahabarata* veda, elucubración de una de nuestras más portentosas inteligencias que por concesión especial del cielo está capacitado para disertar maravillosamente sobre aquello que jamás vio ni entendió en su vida [...] Asómbrese: nunca salió de Lima y sus vecindades del Pacífico: nunca vio un cuadro, una estatua, un edificio y sin embargo ha escrito una obra estupenda en ochenta volúmenes in-folio sobre las Bellas Artes (Castillo, 1917a, p. 1260).

El crítico declaró que aquellos juicios estéticos demuestran el exceso del empleo de términos rebuscados, difusos y de difícil comprensión, lo cual da como resultado conclusiones absurdas. La intuición, según Castillo (1918b), fue una de las principales cualidades que tienen los críticos diletantes, un recurso simple usado para valorizar a la obra de arte a raíz de espontáneas sensaciones emocionales, «pueriles intuiciones» (p. 70) personales y abstractas que pierden al lector. Para el viajero, los excesos retóricos empañan la correcta valoración estética y artística, debido a que disipan y eluden tanto al propósito de la crítica como al objeto de estudio, la obra de arte.

En La Paz, Castillo (1918f) señaló que la impertinencia de los comentarios estéticos de los críticos limeños podía llegar al extremo de que estos se autolegitimen como voces autorizadas en temas culturales y artísticos sobre la base de la retórica y sus «solemnes escritos». Da como sarcástico ejemplo que, con la hipotética venida de Posnansky a Lima, la recepción crítica confirmaría de forma absurda que «Tiahuanaco ya se conocía antes que toda tía y todo huanaco», por lo que su propuesta decorativa era «trasnochada» (p. 257).

En el Palacio de Bellas Artes de Santiago, Castillo (1918k) personifica al modelo de crítico limeño mediante un señor con gafas que escribe al fondo de la sala. La conversación con él le sirvió para censurar el juicio estético basado exclusivamente en el análisis hecho por otras personas y no en las conclusiones propias,

138 *Bhagavad-gītā* es un importante texto sagrado hinduista. Forma parte del *Mahābhārata*, texto épico-mitológico de la India creado alrededor del siglo III a. C.

fundamentado en textos de terceros para certificar la autoría de una obra, además de no realizar viajes ni observar las creaciones artísticas directamente. Castillo aludió, así, a que el escenario crítico de Lima es igual que el de Santiago de Chile.

El mismo problema sucede cuando, sin haber estado frente a una obra de arte hegemónica (por ejemplo, las del periodo grecolatino), se incurre en la composición de tratados sobre la historia del arte occidental. El tramo final de su estancia en el Palacio de Santiago le sirvió para renovar su posición contra Gutiérrez de Quintanilla, al sugerir que el señor de gafas escribiría la «historia «jieneral»¹³⁹, clínica de las Bellas Artes en setecientos tomos» (1918k, p. 434), a partir de un cuadro de Manuel Benedito¹⁴⁰.

Castillo fue sarcástico con este tipo de tratados. Para él, no resultan novedosos, pues en el Perú ya se realizaban hacía algunos años. Además, refirió que en la crítica limeña abundaban los «criterios de finura y blandura literarios y filosóficos», necesarios para que el público reconozca a cada uno como «cultísimo, finísimo, genialísimo escritor» (1918o, p. 524). Esta situación devino, en parte, de la labor de la crítica *amateur* local, la cual basaba sus juicios únicamente en documentos —«mucha literatura decadentista, mucha enciclopedia clásica barata» (1918k, p. 434)—, separándose del requerido contacto visual con la obra de arte, debido a que varios de ellos ejercieron de cronistas periodísticos, historiadores y literatos. Desde luego, para Castillo, el incremento del bagaje estético se da mediante la marcha hacia los focos artísticos europeos, aspecto, a su vez, requerido para dar validez al criterio estético y condicionante del oficiante para impartir una crítica como tal.

El crítico argumentó esto a raíz de una declaración de Juan Croniqueur, seudónimo de José Carlos Mariátegui, quien, en 1916, relató que su conocimiento de la naturaleza se limitaba a Lima y a fugaces excursiones por campiñas y playas cercanas, espacios con «alma de champús, anticuchos y picarones» (Mariátegui, 1991, p. 62). Aquel «viaje inapropiado» recriminado a Mariátegui coincide con otra percepción de Castillo al catalogarlo como parte de los «exquisitos buscadores de sensaciones fuertes» (1917a, p. 1259), involucrado, junto a la bailarina

139 Castillo usó del término «jieneral» en vez de «general» para aludir de forma sarcástica al dialecto chileno.

140 Posteriormente, Castillo (1918cc) renueva su postura contra Gutiérrez de Quintanilla bajo el mismo contenido: «Conocido es el caso chistosísimo de tupé erudito del director de nuestro Museo Histórico, quien virgen de toda visión artística es sin embargo autor solemne, incontestado, inverecundo de una frondosa Historia Clínica, Patógena Universal de las Bellas Artes» (p. 1199). Este juicio surgió como respuesta a los escritos de Quintanilla *El arte americano y Algo sobre bellas artes*, leídos en El Ateneo de Lima y Santiago entre 1887 y 1889, respectivamente.

suiza Norka Rouskaya, en la escandalosa *performance* realizada en el cementerio Presbítero Maestro en 1917.

En Tucumán, el retrato de Adela S. de Remis fue motivo de contraste entre Castillo y los juicios de los críticos diletantes peruanos sobre ese tipo de pintura. El retratista portugués Raúl María Pereira (1877-1933) fue usado como objeto de crítica porque priorizaba la psicología y el parecido del personaje, aspectos defendidos por los críticos locales y refutados por Castillo¹⁴¹. El viajero desacreditó esos puntos al indicar que son «cosas que [solo a] los intonsos admiradores de Raúl María Pereyra [sic]» les interesan (1918o, p. 524).

El contraste de opinión artística sobre un pintor se repitió al abordar la calidad de la obra de Pedro Subercaseaux hecha para la Bolsa de Valores de Santiago. Castillo (1918j) censuró la atención desmedida de la crítica nacional sobre novales artistas en Lima, como consecuencia del escenario plástico mediocre y el bajo refinamiento del criterio estético de los pseudocríticos.

Es una lástima que estas cosas no puedan contemplarlas algunos de nuestros ñoños sensacionalistas líricos rimaquenses quienes pretenden que cuando ellos se dignen loar la siluetita o el paisajito elaborados por algún inocente joven amigo el mundo entero debe conmovirse hasta sus cimientos (p. 408).

La polémica con Abraham Valdelomar toma cuerpo en Buenos Aires, cuando el crítico aludió al poeta como parte del grupo de inventores de originalidades estéticas del país (Castillo, 1918r). Esto se debe a la publicación de Valdelomar del ensayo titulado *Belmonte, el trágico* en enero de 1918. En él, el literato tomó como pretexto al torero sevillano Juan Belmonte para reflexionar sobre la esencia de un artista. Según el vate, el artista, los oficios y las manifestaciones artísticas han seguido una evolución rítmica en el tiempo sobre la base del proceso lógico denominado *ritmo pitagórico*.

En contraste con este planteamiento, Castillo (1918u) sostuvo que fue la emotividad el factor esencial, presente en todas las civilizaciones y épocas, que logró desencadenar aquellas «originalidades» teorizadas por Valdelomar, las cuales, en realidad, son los cambios ocurridos por las progresivas propuestas técnicas y mentales dadas en las disciplinas humanas. El crítico puntualizó su refutación

¹⁴¹ Esta crítica también aparece en 1919, donde Castillo (1919a) recrimina su perfeccionismo lineal «carente de vida» (p. 54).

al concluir que las «nuevas orientaciones y nuevos estados psíquicos» son solo «palabrerío necio» (p. 666).

En Castillo, la discrepancia estética está ligada a la personal, ya que la aversión hacia Valdelomar, en parte, se debió a que este tomó, indirectamente, como objeto de estudio a la corrida de toros, actividad que, para el crítico, resultaba absurda, denigrante y que no puede denominarse arte: «Se llega hasta la estultez de creer que las piruetas de un carnicero elegante, condensan el súmmum de las glorias y el arte» (1918s, p. 613).

En una conversación con un librero en Rosario, Castillo (1918p) tuvo una similar respuesta al enfatizar con sarcasmo que los intereses de los críticos limeños radican en proponer nuevos discursos estéticos que, incluso, son motivados por la llegada de personalidades ajenas a las artes plásticas, como los toreros, en especial el mexicano Rodolfo Gaona: «Allá nos pirramos por la estética. Cuando llegó Gaona hasta se descubrió una estética nueva» (p. 545). Esto supone presenciar construcciones retóricas vacías —para nuestro caso, la teoría y crítica de arte— por la impertinencia de partir de hechos circunstanciales que se apartan del campo disciplinario del objeto de estudio. «Nuestras aficiones estéticas solo se patentizan con discursos, la lengua es nuestro fuerte y fuerte para decir mentiras» (1918u, p. 666).

La prensa limeña, representada por los críticos nacionales reprochados por Castillo, fue sindicada como víctima de incultura porque sus exponentes hablaban con pretenciosidad sobre asuntos que no entendían ni conocían, y de inurbanidad, debido a que vertían «zalamerías y cortesánias con el primer pelagatos que se presenta del extranjero» (1918t, p. 637). Este comentario mordaz fue rememorado por el viajero ante los elogios que dieron Valdelomar, Mariátegui y el escritor Augusto Morales Aguirre al pintor español José María Roura de Oxandaberro (1882-1947) en 1916:

Mientras hay aquí quienes ocupan el tiempo descubriendo genios y portentos a cada paso, hasta en jovenzuelos pintores que caen del extranjero trayendo sus modestos ensayos, haciéndoles todavía el especial homenaje de exhumar para su decoratismo [sic] sendas enciclopedias de arte, incluso el viejo recetario decadentista de los primeros tiempos rubendarianos (citado en Mariátegui, 1991, p. 73).

Las citadas conjeturas determinaron el favoritismo de Castillo (1918s) por el ambiente idóneo que percibió en Argentina: «El periodismo argentino no es solemne, enflautado, gongórico y chauvinista. Es ágil, claro, alegre y cosmopolita»

(p. 613). El aval al que se remitía el crítico eran las aptitudes de Hugo del Carril como crítico de arte ideal¹⁴².

La sinceridad en la crítica

La sinceridad, para Castillo (1918k), es un requisito para catalogar, evaluar, denunciar y establecer juicios sobre obras plásticas y temas culturales. Expresarse francamente, sea de forma positiva o negativa, tiene como objetivo primordial establecer una postura determinada, es decir, un punto de parecer: «Aplaudo o denigro con absoluta sinceridad cuando veo, sin pensar jamás en los provechos o perjuicios que ello me traiga» (p. 433).

La sinceridad traspasa los límites del recato, el cual no permite una evaluación total, sea por motivos personales, políticos, económicos o sociales. En Castillo, esta libertad de expresión expone su estado anímico y tiene doble condición, elogiar y reparar, aun si los receptores de sus comentarios indiquen lo contrario.

Lo académico

Con este término, Castillo (1918k) se refirió a la técnica que maneja Pedro Lira en su cuadro *La fundación de Santiago por Pedro de Valdivia* (1888). A partir de los componentes que observa en esta pintura, se comprende el significado del término *académico*. El lienzo fue producto del aprendizaje parisino de Lira (1873-1884) con los maestros Jules-Élie Delaunay (1828-1891), Évariste Vital Luminais (1821-1896) y Jean-Paul Laurens (1838-1921). La obra del chileno maneja una línea prudente, gamas de colores matizados y composición equilibrada, además de una gran dimensión que se corresponde con el asunto histórico tratado; todos requisitos de la pintura academicista. Lira, al seguir con las prerrogativas de la pintura «conservadora», detonó el rechazo de Castillo, pues él consideraba insinuar que lo académico, en cuestiones técnicas, es pasado y mediocre; desde luego, el viajero lo contrapuso a su concepto de arte basado en el plenairismo, una pintura hecha con toques difuminados y briosos, acordes con las nuevas orientaciones que traía consigo el impresionismo y el modernismo.

¹⁴² Ver: Castillo (1918o).

Lo contemporáneo

El crítico no fue estricto al definir lo contemporáneo. En un primer momento utilizó el término para referirse a personas, elementos y sucesos relativos al presente; luego, lo empleó para englobar obras modernas sin precisar un rango específico de años.

Respecto al primer caso, Castillo (1918j) consideró a Pedro Subercaseaux como un pintor contemporáneo, ya que lo vio cuando este ejecutaba un gran lienzo para la Bolsa de Valores de Santiago. En ese sentido, el viajero certificó que el pintor se encontraba activo y junto a un trabajo en proceso. La segunda acepción la emplea para referirse a varias obras del Museo de Tucumán: *El voto* de Francesco Michetti (1851-1929), *El pescador* de Hernán Cullen Ayerza y *Voluptas* de Héctor Rocha (1893-1958) (Castillo, 1918n). En este caso, si bien los artistas estaban vivos, las obras tienen una disparidad de fechas; hay una flexibilidad de hasta diez años desde su creación hasta el momento en que Castillo las evalúa.

El patriotismo

A raíz del ejemplo de auspicio al artista nacional en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Castillo (1918r) definió el *patriotismo* como el «verdadero espíritu de progreso de una sociedad» (p. 589), es decir, como la unión y el compromiso de los habitantes de un país en favor del desarrollo colectivo y de su protección. Este patriotismo, al ser necesario para conservar la integridad de un grupo —patria—, se implanta en mecanismos culturales y sociales, como el arte y la literatura, a fin de generalizarse entre los miembros —compatriotas— que la componen.

Para Castillo (1918u), el patriotismo como defensa del prestigio nacional significa no delatar las carencias del país de forma pública —por medio de sus ensayos— o frente a un extranjero, como lo pudo haber hecho ante el pintor Pío Collivadino. Sobre el antipatriotismo, comunicó qué sucede cuando un natural revela estas debilidades o insta a difamar a su país. El respeto a la nación y, más aún, el amor propio fueron los motivos que le impidieron al crítico revelar las deficiencias institucionales ante personalidades relevantes del extranjero, aun cuando, en general, la naturaleza severa de sus ensayos demuestra su constante reclamo. En el viaje a La Plata se permitió deslizar una autocrítica respecto a la

actitud que han tomado y mantienen sus compatriotas, sintetizada en la desidia y desacuerdo entre ellos:

Supongo que el patriotismo no me impedirá este inocente desahogo ya que para tantísimos otros, antes de la guerra y después de la guerra, ha sido aquel sentimiento únicamente amparador de algo más grave que eso y que perdura imborrable en la memoria de los peruanos (Castillo, 1918u, p. 666).

Otra oportunidad donde Castillo (1918j) empleó este término fue para ejemplificar la situación de Chile a través del óleo la *Alegoría del trabajo* (1917) de Pedro Subercaseaux, obra que simboliza el progreso alcanzado por ese país en el campo del comercio y la industria. Encontró favorable que el gran óleo de probada maestría haya sido ejecutado por un artista chileno. El crítico estuvo de acuerdo con que el artista nacional es el único indicado para «hablar» sobre su país. La educación estética de un pueblo es misión del artista nacional y el auspicio para esa empresa es labor de los dirigentes del gobierno. En ese sentido, asume el concepto de *patriotismo* como la construcción del progreso del país a través de las diferentes vías que provee la cultura, siendo esta respaldada y ejecutada por los mismos ciudadanos. Castillo celebra la labor progresista acaecida en Chile, pues, aunque poseen pocas ideas, estas se aplican inmediatamente, ya que entienden que es responsabilidad del tiempo que se reestructure y mejore.

En Bolivia, el crítico encontró una muestra de patriotismo ejercida, irónicamente, por un extranjero. La actividad científica y cultural de Arthur Posnansky en La Paz llegó al punto de que el Gobierno boliviano lo respaldó por su compromiso con la cultura e historia nacional; se convirtió en colaborador eficaz y prestigioso del progreso de ese país (Castillo, 1918f).

El viajero sostuvo que aquellos casos de labor patriótica eran imposibles de darse en el Perú. ¿En qué se sustentaba? Rememoró que se negó la elección de un artista peruano, el pintor Juan Guillermo Samanez (1870-1928), para la elaboración de una composición de relevancia nacional, por lo que esta fue hecha por un extranjero, el pintor romano Gonippe Raggi (1875-1959)¹⁴³, debido a que era pariente de un diplomático extranjero.

143 Raggi fue educado y laureado en Roma. Posteriormente, emigró a los Estados Unidos, donde tuvo un taller. Con motivo de la Primera Guerra Mundial, decidió venir al Perú en 1916. Accedió a algunos encargos de importancia debido a su parentesco con el monseñor Lorenzo Lauri (1864-1941), nuncio apostólico de su Santidad en el Perú (Clovis, 15 de diciembre de 1917). Aquella influencia atribuida permite suponer la realización de otros encargos, como los retratos de los presidentes Manuel Candamo y Manuel Pardo (Leonardini Herane,

Según Castillo (1918m), Lima es una ciudad con pretensiones modernistas contradictorias: se desea el progreso material con plazas, edificios y construcciones modernos, aunque no se atiende a las condiciones urbanas básicas ni mucho menos se tenga un auspicio convincente sobre la educación y arte.

Lo más grave para el crítico es que el término *patriotismo* fuera usado cotidianamente por personas descalificadas en sus «retorismos infames» (1918u, p. 666), cuya conducta pública y privada le inflige deshonor y torpeza al país. Ese sinsabor tiene límites: nuestro «patriotismo», reducido a puro verbalismo y mentiras, tendrá que ceder ante la realidad, encargada a cada paso de poner en descubierto la verdad (Castillo, 1918j).

Modernidad, modernización y modernismo

Las definiciones dadas por el filósofo David Sobrevilla (1994) sobre la *modernidad*, la *modernización* y el *modernismo* pueden alinearse a las concebidas por Castillo: la modernidad es el proceso cultural y social de racionalización sucedido en Occidente; la modernización es el conjunto de procesos de desarrollo —la formación del capitalismo y la movilización de recursos, el afianzamiento de partidos políticos y la formación de identidades nacionales— que pueden aplicarse en cualquier lugar y tiempo; mientras que el modernismo es la autocomprensión que tiene el arte de vanguardia desde mediados del siglo XIX¹⁴⁴.

La modernidad, asumida para el caso de las realidades sudamericanas en el tránsito del siglo XIX al XX, se muestra como la implantación de modelos ideológicos y culturales de los focos hegemónicos (Europa y Estados Unidos) sobre aquellas naciones que tratan de equipararseles para lograr su desarrollo. En ese sentido, para Castillo¹⁴⁵, la modernidad tiene una triple naturaleza: crea, repara y destruye. El crítico entiende que el principal conflicto que produjo el impacto de la modernidad sobre los países con pasado histórico, como el Perú, es la pérdida de identidad. A partir del esquema binario material físico (obra de arte)/tiempo

1998). Raggi hizo el lienzo *La asunción de Santa Rosa* (1917) para el convento de Santo Domingo, por gestión de los dominicos, a fin de conmemorar el tricentenario de la muerte de Santa Rosa de Lima.

144 De acuerdo con Castillo (1915a), Ruskin poseía la paternidad del «modernismo», que en las artes plásticas, particularmente en sus atingencias arquitecturales y ornamentales, ha llegado a tener honda repercusión en todas partes» (p. 2283).

145 Sobre la creación de enseres modernos, vacíos de cualidades identitarias, ver: Castillo (1918m). Respecto al implante de modelos estéticos foráneos, ver: Castillo (1918a). Para ampliar la información sobre las reparaciones modernas que inhiben la identidad colectiva, ver: Castillo (1918c).

histórico, el crítico determinó que el deterioro del primero conduce a la desaparición del segundo. Aquel vacío del «yo» histórico conduce al cambio de identidades por la necesidad inmediata de ser «algo», estar «dentro de» y equipararse a los «otros». El implante forzoso de las realidades estéticas imperantes, causado por el influjo cultural y económico, amolda de forma negativa la imagen histórica de un colectivo y compromete su identidad. Castillo (1918a) sostuvo ello al referirse sobre algunos interiores privados de Lima y Arequipa donde se había reemplazado al mobiliario virreinal por

[...] la baratijería made in Germany y trade mark of London, las palmeritas de papel, el art nouveau chato dislocante, cursi, las creaciones póstumas de un Japón «bárbaramente» civilizado, las elegancias feroces, herejes, estupendamente caras de la inmensa y mercachifle yankilandia (p. 47).

La modernidad también fue concebida como una imposición desmedida de otras realidades estéticas —históricas o recientes—, mediante objetos tecnológicos, artísticos y culturales que trasgreden lo «civilizado», es decir, un tiempo histórico predilecto que otorga estabilidad a una sociedad. Esto nos indica que cualquier producto que traspasa los parámetros de lo «correcto» y «civilizado» —de acuerdo con el filtro que impone Castillo— es tildado de estrafalario, concebido por la locura y parte de la barbarie.

En Arequipa, el crítico acusó al ímpetu modernista como causa del reemplazo de los altares barrocos por «innobles artefactos de carpintería» (Castillo, 1917b, p. 1286). En Cusco, consideró que el altar de la catedral era moderno en un sentido despectivo; «es producto de los estragos reformistas ejecutados en los templos locales que han reemplazado el mobiliario barroco por lo neoclásico y hechuras recientes» (1918b, p. 71). De la misma forma, tildó de actos bárbaros a la modernización de todas las iglesias paceñas por un «loco y cursi goticismo» (1918g, p. 286).

El enmascaramiento de las fachadas de los edificios arequipeños fue un indicativo de la necesidad por modernizarse; ocultar la identidad histórica por medio de una falsa imagen impuesta por criterios contemporáneos, aun si ello, indirectamente, es una medida de cuidado del inmueble.

No debe entenderse el reclamo de Castillo como una medida intransigente por el cambio; el crítico se adscribe a la modernización cuando esta se presenta como un acto reparador: mejorar la infraestructura urbana y la calidad de vida

de las personas mediante servicios básicos como agua potable, pavimentación, pistas e higiene pública, pero de ninguna forma como acción «barbárica» sobre monumentos y objetos artísticos (1918c, p. 189).

El viajero implantó dos caras de lo moderno sobre la arquitectura. En Lima, los únicos ejemplos de arquitectura moderna que reciben una evaluación favorable fueron las «hogareñas y lujosas» casas de Emilia González Orbegoso de Du Bois y de Oscar Heeren (1918j, p. 410). A pesar de ello, estos edificios no pudieron competir con sus similares chilenos: el Palacio de Bellas Artes y la tienda Gath y Chaves. Por otro lado, las edificaciones modernas que reprochó fueron el paseo Colón, «polvorient[o], suci[o] y llen[o] de baches», y el Palacio de la Exposición, una «arquitectura de tipo clásico hecha de caña y barro» (1918m, p. 471).

A partir de las posibilidades que ofrece el contexto, las dificultades que ocasiona la modernidad deben ser resueltas con prudencia. Según Castillo (1918f), el rescate de la identidad nacional debe realizarse a partir de los mismos parámetros que provee la modernidad. Esto se demuestra cuando confrontó a la residencia de Posnansky, propuesta artística moderna que incluye decoraciones del tiempo ancestral, con las edificaciones circundantes, los «*chalets, cottages y parterres* positizos» (p. 257); allí, destacó la persistencia de lo propio reinventado con recursos de la modernidad frente al avance de esta en su faceta «barbárica».

El crítico configuró el modernismo bajo términos de arte/artista moderno. Bajo el concepto de *pintor moderno*, Castillo (1918m) englobó a aquellos que brindan una renovación plástica. En ese grupo figuran Gabriel Puig Roda (1865-1919), Ignacio Pinazo (1849-1916), Joaquín Sorolla, Baldomero Galofre (1846-1902) y José Jiménez Aranda (1837-1903). En escultura, Medardo Rosso y Pedro Zonza Briano son los artífices descollantes de la plástica moderna. Respecto a los artistas peruanos, los únicos nombrados son Daniel Hernández, Carlos Baca Flor, Federico del Campo, Rivas Arrunátegui y Francisco González Gamarra.

La pintura moderna fulguró en el Palacio de Bellas Artes de Santiago y en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (Castillo, 1918r), donde se encontraban ciertas obras de los autores mencionados. Las piezas de los artistas peruanos tuvieron una irónica situación, pues, si bien tenían reconocimiento en el extranjero, no poseían un espacio en el Museo Nacional del Perú.

Castillo (1918t) hizo hincapié en la obra «moderna» de Zonza Briano, su *Cristo Redentor*, aunque reconocible, fue inexplicable por su forma; atribuyó su naturaleza al presente decadente, cargado de desajustes mentales, nerviosismos y extravagancias. Cabe añadir que, pese a que estas «irregularidades» las propuso

a partir del estilo del artista, representaron los picos de vanguardismo a los que estaba alcanzando: la priorización de la forma sobre el tema.

Chocharismo

Castillo (1918k) emitió una frase reveladora sobre este concepto al cruzar los umbrales de mármol y la reja forjada del Palacio de Bellas Artes de Santiago: «Un solo vistazo me basta para observar que ya pasaron para el arte chileno las recetas de Mochi y su tradición banal *ciociaresca*. Un soplo de sano e intenso modernismo allí cunda» (p. 433).

En líneas generales, el crítico confrontó la pintura del tercer director de la Academia de Pintura de Santiago de Chile, el pintor italiano Giovanni Mochi (1831-1892), con la de los artistas posteriores —algunos discípulos del italiano— de espíritu renovador y conocidos por el viajero: el chileno Alfredo Valenzuela Puelma y los españoles Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito.

Para Castillo (1918a), la praxis «*ciociaresca*» de Mochi era desfasada. Dicho término ya había sido sugerido por el crítico cuando analizó los óleos de Fernando Zeballos en Arequipa, pero fue castellanizada en una versión coloquial, *chocharismo*, y refiere a «la pintura antipática cromosa [sic] de la escuela romana anterior a 1870» (p. 47).

¿Por qué el crítico empleó esa palabra? En lingüística, la *ciociaria* es un dialecto de la zona central italiana, en las provincias de Frosinone y Lazio, ciudades al sureste de Roma. El término también designa al área donde se habla dicho dialecto.

Desde antes del siglo XIX, la Ciociaria lucía un ambiente bucólico, motivo por el que se convirtió en un lugar predilecto para la inspiración de artistas de diversas tendencias, entre ellos, románticos, realistas y de propuestas artísticas modernas, como los *macchiaioli*¹⁴⁶. Los «manchistas» representaron al campesinado

¹⁴⁶ El uso de la figura pastoril *ciociaria* se muestra en la praxis de los *macchiaioli* o manchistas, movimiento de artistas italianos de diferentes regiones activo alrededor de 1855 hasta 1870 en Florencia. En este participó el crítico de arte Diego Martelli y los pintores Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca, Luigi Bechi, Giovanni Fattori, entre otros. Contrapuestos al romanticismo y al academicismo institucionalizado, estos artistas abordaron diferentes temas en espacios abiertos (paisajes, escenas de género, asuntos históricos y religiosos) mediante la exploración del color en los cambios constantes de luz, siendo antecedentes del impresionismo francés. Los manchistas propusieron la teoría de la mancha, semejante en algunos puntos con el realismo francés, resumida en la búsqueda del verismo, la realidad desarrollada en el presente y la cual es la auténtica expresión de lo verdadero. La pintura *macchiaioli* buscaba una sinceridad en la expresión y el apego a las cosas reales (Micheli, 1994).

italiano y su *modus vivendi*; además, realizaron una pintura de tipo costumbrista y folklórico, donde las obras más resaltantes eran representaciones de pastoras agraciadas con trajes tradicionales en distintas faenas.

El crítico realizó una jocosa equivalencia mediante su estilo peculiar: durante los años de estadía en Chile, Mochi practicaba una pintura de corte realista donde los campesinos chilenos y españoles parecían suplantar a los de la Ciociaria. En conclusión, la expresión de Castillo, si bien alude a una condición regional y periférica, la empleó de forma despectiva y cancelatoria para calificar determinada propuesta artística.

Los museos nacionales y las colecciones privadas

A través de una lectura de sus ensayos, se colige que Castillo (1918u) consignaba al Museo Nacional del Perú en una situación deplorable, pues a la falta de colecciones de bienes artísticos del Perú antiguo, virreinal y de arte moderno, se sumaba el desinterés de la sociedad limeña y del Gobierno para su auspicio y protección.

Ese grupo triste, de cosas ridículas, huachafosas, formando el Museo Histórico no guarda relación con nuestra tradición, los medios de que disponemos. No hay dinero para hacer adquisiciones arqueológicas, una pinacoteca, porque —claro— se le malbarata en decoratismos [sic], en representaciones, iniciativas inútiles, frívolas (p. 666).

El viaje a La Plata le permitió al crítico efectuar un balance y estado de la cuestión sobre los museos estatales y privados de los países sudamericanos visitados. El Perú compartía el último lugar junto con Bolivia. Chile y Argentina sobresalían y se disputaban el primer lugar por la atención que le brindaban sus propios ciudadanos y el Estado. En el Perú, para suplir la falta del respaldo estatal en la adquisición de obras, en una oportunidad Castillo gestionó la posible donación de piezas al Museo Nacional sobre la base de colecciones privadas, debido a que custodiaban grandes cantidades de bienes artísticos adquiridos por compras, herencia patrimonial y secesiones.

En Arequipa, no fue fortuita la atención dada al palacio Goyeneche por el viajero, debido a los numerosos «tesoros artísticos» (1918a, p. 47) que concentraba

el recinto, calificado como un museo de arte con todo «respetuosamente conservado» (p. 47). En las conversaciones con Esther Cantuarias de Vivanco, esposa de José Antonio Luis de Vivanco —apoderado general de la familia Goyeneche—, el crítico propuso que si el Gobierno gestionara la donación de bienes de la colección Goyeneche, esta tendría visto bueno. Además, en el Museo Nacional se abriría una sala denominada Goyeneche para exponer la colección cedida. El carhuacino comunicó esta posibilidad a las autoridades competentes por medio de su ensayo, en especial al «progresista» (p. 49) ministro de Justicia e Instrucción, Ricardo Flórez Gaviño (1859-1939).

Se tiene registro de otra propuesta de Castillo para acrecentar las colecciones nacionales a partir del donativo de bienes artísticos, esta vez del extranjero. En la residencia de Arthur Posnansky, en La Paz, el viajero declaró que no existen en el Museo Histórico Nacional ni en el Museo Prado¹⁴⁷ de Lima piezas decorativas tan interesantes como las reproducciones modeladas que hizo el propio Posnansky a partir de un estudio fotogramétrico sobre la Portada del Sol de Tiahuanaco. Debido a que el crítico se enteró de la existencia de reproducciones similares, pero de menor factura, en manos de diversos museos europeos, no dejó pasar la oportunidad para pedirle a Posnansky que ceda sus ejemplares al Museo Nacional. Sin embargo, ello solo hubiese sido posible si se hacía un pedido formal a través de personalidades cercanas al Gobierno, como el doctor Horacio Urteaga, a quien Castillo (1918f) sugirió que gestione la recepción y cuidado de la posible colección «más importante existente en el Perú» (p. 257).

El viajero, además de incentivar donativos, abogó por la creación de un museo regional en el sur andino. En Cusco, el peruano reflexionó sobre dicha posibilidad, planteando que sean los mismos cusqueños quienes aprecien y promuevan el resguardo de dichas obras, ello ante la incapacidad institucional del Estado para proteger los bienes artísticos: «Indudablemente que se impone la necesidad de crear un Museo en el Cusco. Entiendo que tal institución deben organizarla los mismos hijos del país, utilizando sus propios medios. No es posible esperarlo todo del gobierno nacional» (1918c, p. 190).

Castillo especificó que dicha empresa está dirigida a personalidades sociales y financieras que doten de prestigio a la institución y la solventen económicamente; ello incluye disponer de instalaciones apropiadas para conservar y exponer los objetos artísticos. Con lo citado, el crítico desaprobó la propuesta de museo del

¹⁴⁷ El Museo Prado fue el nombre que recibió la colección de bienes artísticos virreinales y del antiguo Perú del doctor Javier Prado y Ugarteche, la cual se exhibía en su residencia de la calle del General La Fuente, en Lima.

coleccionista José Caparó Muñiz, quien exhibía sus bienes en un «cuartejo oscuro» (1918c, p. 190) de su casa y permitía el ingreso del público por el precio de un sol.

Como ejemplo de prospecto de candidato, tomó al empresario César de Luchi Lomellini. Su estatus y características eran el modelo de los requisitos indispensables que debería poseer quien auspicie un futuro museo en el Cusco: «Creo que un Lomellini [...] quien con cuantiosa fortuna, sangre ilustre en las venas, con probadísimo buen gusto, fervoroso cariño para la región, no sería indiferente al llamamiento serio que al respecto le hicieran los cusqueños» (1918c, p. 191).

Castillo mencionó a personalidades políticas que han ejecutado proyectos sociales y culturales en el Perú. De Arequipa, consideró a Alejandro von der Heyde y la familia Goyeneche; esta última dio a la ciudad el epónimo hospital que el viajero describió en su ensayo sobre Arequipa. El benefactor de Trujillo, Víctor Larco Herrera, donó a esa ciudad su casa consistorial, mientras que en Lima, con sus recursos económicos, creó un hospital para enfermos mentales y un orfanato. También realizó huaqueos en su hacienda Chiclín y compró piezas del antiguo Perú a coleccionistas y anticuarios, las cuales sirvieron como colecciones del Museo Víctor Larco Herrera, organizado desde 1910 y concluido en 1919 (Ravines, 1989).

El crítico afirmó que similares proyectos pudieron realizarse en Cusco si hubiesen sido gestionados por políticos como Ántero Aspíllaga, José Pardo y Barreda, José de la Riva Agüero y Augusto B. Leguía (Castillo, 1918c). Se percibe en su pedido un sutil llamado de atención a los dirigentes gubernamentales mediáticos, como el presidente de la República y dos futuros candidatos presidenciales de las elecciones de 1919, Aspíllaga y Leguía. Vale añadir que el primero le compró a Castillo un lienzo antes de que este emprendiera el viaje a La Plata. Respecto a José Pardo y Barreda, fue durante su primer gobierno (1904-1908) que se creó el Museo Nacional, por lo que, al mencionar dicha institución, el crítico demandó su atención para regular el estado actual de la entidad. Entre líneas, Castillo admitió que es necesario el enlace entre la solvencia económica, la presencia política y el respaldo social para que prospere la propuesta de crear un museo.

El viajero sostuvo que, una vez gestionado el museo cusqueño, cuya concretización no demandaría mucho dinero, debería ser dirigido por un profesional¹⁴⁸

148 En 1919, Castillo reitera esta condicional al sugerir que de fundarse un museo de arte documentario colonial, a cargo de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, este tendría que ser dirigido por un profesional artista, y no por un «aficionado doctor» (1919h, p. 525), acotación sarcástica con la que denigra a los directores del Museo Histórico Emilio Gutiérrez de Quintanilla y Max Uhle.

y ser regido por el municipio local, como sucedía para la fecha con el hospital Goyeneche y la Academia Concha en Lima (Castillo, 1918c).

La precariedad institucional en la gestión del museo estatal no fue exclusiva del Perú, Castillo (1918f) encontró idéntica situación en el Museo Histórico Nacional de La Paz, el cual contaba con una colección limitada:

Consuélese el Museo Histórico de Lima, hay otro más pobre que él: el de La Paz. Su director se muestra tan amable conmigo y su sección de alfarería incaica es tan mísera —un ejemplar negro chimú— que propongo al director obsequiarle treinta artefactos de igual clase si los hace recoger de mi domicilio de Lima por intermedio de la legación boliviana (p. 257).

La respuesta del crítico motiva a reflexionar. A primera instancia se trató de una donación particular, sin privilegios ni beneficios a cambio, hacia una institución estatal; sin embargo, lo resaltante es que el receptor no es nacional, sino un país extranjero. Vale destacar que queda confirmado que las donaciones a entidades oficiales tienen que acreditarse mediante un intermediario fiscalizador de parte del gobierno local para el traspaso legal de bienes. Por otro lado, el propio Castillo no contribuyó, desde su posición, al aumento de las colecciones del Museo Nacional del Perú, a pesar de que reclamaba la falta de benefactores privados para ello. Las posibles razones pueden ser las rencillas con el director de turno, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, del cual criticaba su gestión, y por el apelo sentimental a la paupérrima situación del museo boliviano.

El problema anterior se complementa en su penúltimo ensayo, donde Castillo reveló el motivo de la gran cantidad de piezas virreinales y del antiguo Perú que poseían las colecciones y museos sudamericanos.

Dicho asunto surge a raíz de la aclaración que hace sobre la plaqueta broncea en la que se basó Posnansky para elaborar diseños iconográficos ancestrales. El crítico sostiene que esta pieza fue comprada en el Perú y vendida por el arqueólogo alemán Max Uhle (1856-1944), cuando era director del Museo Nacional del Perú, por un gran monto al Museo de Berlín (Castillo, 1918w). El viajero lamentó la facilidad para exportar objetos arqueológicos en Lima; reveló que se trataba de uno de los negocios más seguros y lucrativos que, incluso, es realizado por el

mismo Estado. Ello deja ver entre líneas su reclamo ante la desidia por la defensa del pasado histórico nacional en favor del tráfico de bienes patrimoniales¹⁴⁹.

Lo prueba la existencia del museo Fernández Blanco en Buenos Aires. Tenemos decretos gubernativos impidiendo esa exportación pero nadie los cumple. Una de las especialidades del terruño es la de los decretos y, cosa curiosa, el primero en dar ejemplo de incumplimiento es muchas veces la misma autoridad decretadora (Castillo, 1918w, p. 722).

El único museo observado por Castillo en Chile fue el Palacio de Bellas Artes de Santiago¹⁵⁰. El crítico peruano estimó oportuno el equilibrio entre la renovada plástica local junto a obras contemporáneas importadas a raíz de los eventos en torno al centenario de la Independencia. A su vez, recalcó el fuerte enlace entre el museo y la academia chilenos, pues, además de estar ubicados en el mismo edificio, conciliaban estratégicamente la enseñanza y exposición de obras artísticas.

En Argentina, si bien los museos estatales estaban respaldados por el Gobierno, fueron las donaciones privadas las que acrecentaron las colecciones nacionales. El Museo de Bellas Artes de Córdoba es considerado un buen ejemplo; nominado como una «elegante construcción» por Castillo (1918m, p. 471), está instalado sobre «una eminencia», en alusión al parque Sarmiento. El viajero resaltó que en dicho museo se honraban las obras de artistas nacionales, como el pintor Emilio Caraffa (1862-1939).

A raíz de que el crítico descubrió que las más bellas y exóticas flores del parque Sarmiento fueron regaladas por argentinos residentes en Montevideo, reflexiona sobre el desinterés, salvo pocas excepciones, de la sociedad limeña acerca de los donativos para la mejora urbana y cultural de la ciudad, el escenario artístico y el mantenimiento óptimo del Museo Nacional.

Aquí [en Córdoba] no se espera que absolutamente todo sea obra de la acción gubernativa, tal como sucede en las márgenes del Rímac. La generosidad, el altruismo a la verdad no son flores que germinen muy abundantes allá. A la lista de los nombres

149 Estas irregularidades no son exclusivas del Perú. En 1917, el Gobierno mexicano, a través de su representante diplomático en Francia, Luis Quintanilla del Valle, entregó una cabeza pétreo de grandes dimensiones de la cultura Mexica a Auguste Rodin.

150 El Museo de Bellas Artes, antes de 1910, estaba instalado en el Partenón de la Quinta Normal, en Santiago.

de Sevilla, Concha, apenas se pueden agregar los de Pérez Roca, Larco Herrera y Echenique [...] En el Museo Nacional, fuera del legado Merino y las donaciones pequeñas recientes de la señora Ugarte y del señor Felipe Pardo, no hay alguien más que se le haya ocurrido hacer el obsequio de una tela moderna, sea de autor nacional o extranjero (1918m, p. 472).

Por otro lado, el contraste se extendió al notar que en las provincias argentinas se encuentran museos de calidad, como el de Tucumán, con más de un centenar de obras contemporáneas, entre las que se incluyen las de artistas argentinos gracias a las donaciones privadas.

Castillo (1918n), con una crítica sarcástica, comentó que un desembolso de esta índole no sucede en el Perú, salvo si se trata de los preparativos de agasajos hechos por tiendas limeñas reconocidas: «Transmito a los millonarios limeños que hoy por hoy, mayormente no se lucen sino pagando cuentas de banquetitos a Broggi y Visconti» (p. 498).

El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, considerado por el peruano como el «templo argentino del arte» (1918r, p. 589), fue el lugar donde pudo comprobar un rotundo auspicio al arte argentino al mismo tiempo que concentraba, gracias a la compra de empresarios y coleccionistas, la plástica contemporánea con firmas de cotizados artistas europeos. Si bien Castillo afirmó que dicha colección no se compara con la del Museo del Louvre, sí compite con la que ostenta el Museo de Luxemburgo.

El mérito de traer un grupo de importantes lienzos a Argentina lo tuvieron los auspicios particulares, los cuales fortificaron a la institución con importantes donaciones, mayores al aporte realizado por el Estado. Esta premisa le permitió sostener al viajero que dicho esfuerzo se debió al sentir patriótico de los argentinos, quienes le otorgaron una posición y valor al artista nacional dentro del arte moderno.

Castillo (1918r) renovó su perspectiva sobre la falta institucional en la protección de la plástica peruana y la desplegó abiertamente en el citado museo bonaerense. Criticó que mientras Argentina y Chile, cuya historia artística era breve frente a la presumida por algunos intelectuales peruanos, a diferencia de la capital del Perú sí ostentaban obras de sus artistas nacionales en sus respectivos museos. La razón de tal vacío en Lima corresponde a un problema integral: no existió una promoción al artista peruano debido a la falta de una Academia de Bellas Artes.

Los artistas argentinos, aunque de formación reciente su mayoría, alcanzan en el museo catalogación amplia, completa. Nosotros, con toda la tradición gloriosa antigua, el selectísimo grupo de artistas nacionales modernos que contamos, no tenemos en el museo de Lima una sola obra de ellos. Nada de Hernández, de su gran estilo. Absolutamente nada original de Baca Flor, Campos, Linch [sic], Rivas¹⁵¹, González Gamarra. Después de todo el hecho guarda en sí estricta lógica. No existen obras de artistas peruanos en un museo peruano porque tampoco existe ninguna Academia Peruana de Bellas Artes. Nuestro tremendo, famoso, tan cacareado, pregonado, refinamiento cultural es meramente lingualista [sic]. Con solo repetirnos en coro y a voz en cuello «somos cultos» debe bastarnos aunque nos presentemos al coro sin la cara lavada (p. 591).

El Museo Colonial de Tucumán¹⁵², creado durante la gestión del presidente Ernesto Padilla, resultó para Castillo (1918n) una propuesta original de cómo concebir un museo. El crítico describió el interior del recinto como una reconstrucción de una casa virreinal, con mobiliario y trajes originales, junto a figuras de cera que recreaban escenas costumbristas. A pesar de estar cerrado debido a factores políticos, el viajero logró ingresar a través de influencias.

Es una bellísima idea por cierto que contó con la colaboración de artistas expertos, pero que se pusieron de por medio interés menudos de chamarilleros de oficio y de influencia y se ha malogrado completamente. Hoy está clausurado y solo se abre, mediando empeños, para los viajeros distinguidos (p. 497).

El Museo de Historia Natural de La Plata, «importante como pocos en el mundo» (1918w, p. 722), tuvo el apoyo institucional de la Universidad Nacional de La Plata¹⁵³. El museo poseía un «vestíbulo circular de entrada, las pinturas de los artistas nacionales, con paisajes y escenas costumbristas, luego las salas de paleon-

151 Según Juan Pedro Paz Soldán (1917), el pintor Rivas Arrunátegui fue enviado a Europa por el alemán Schell (persona no identificada); además, residió en Roma en 1917. Son pocas las referencias documentales y obras que se tienen actualmente sobre este artista.

152 No se ha podido encontrar más referencias o información sobre esta institución.

153 Castillo (1919h) estructuró, bajo sus requerimientos señalados, una propuesta para la creación de un museo amparado por una universidad: el Museo de Arte Documentario, custodiado por la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos y dirigido por un «profesional artista», donde se catalogue «lo más notable que quede entre nosotros de la época del virreinato en trajes y muebles, artes plásticas, y se exhiban ejemplos dignos de estudio, adquiridos por compra o donación» (p. 525).

tología, la imponente fila de esqueletos colosales, miolodontes [sic] y dinosaurios, antediluvianos [sic] americanos» (p. 722).

La colección también conservaba cerámicas del antiguo Perú, algunas donadas por particulares argentinos que, para Castillo, eran «poco interesante[s] a los ojos concedores» por su regular factura. Lo más resaltante era la protección y esmero con que se trataban los enseres argentinos, ya que el depósito contaba con miles de objetos del grupo étnico calchaquí:

De alfarería chimú hay diez estantes, en su mayoría clase vulgar, negra. Toda la brillante, elegante cacharrería de Nazca está representada por dos únicos ejemplares obsequiados por la señorita Victoria Aguirre. En cambio la sección de burda, tosca alfarería argentina cachalquí [sic], ocupa una decena de salas con unos 3000 estantes repletísimos de artefactos (p. 722).

Castillo inquirió a Samuel Lafone Quevedo, director de la institución, sobre el motivo del desbalance entre la cerámica peruana y la argentina en el museo, ya que la primera es superior en la plástica y la decoración a la segunda. La simplicidad de la respuesta del dirigente —«es que a nosotros los argentinos nos interesa más lo nuestro»— le genera reflexión, pues consideró que nada de ello se ve en Lima. Castillo estaba acostumbrado a respuestas de «erudiciones acabradabantes [sic] por naderías», mientras que en Argentina, desde la época de Bartolomé Mitre¹⁵⁴ a mitad del siglo XIX, «se sostenía la autoctonomía [sic] de la civilización cachalqué [sic]» (p. 723). La diferencia aumenta al confirmar que el director adquirió una de las cuatro plaquetas de bronce atribuidas a Tiahuanaco en Catamarca, mientras que —rememora también el crítico— un ejemplar similar fue vendido por el director del Museo de Historia Natural del Perú, Max Uhle, al Museo de Berlín.

Dos colecciones privadas, denominadas como museos por Castillo, fueron contrastadas durante su estancia en Buenos Aires. El crítico infirió que en la citada ciudad no existía lugar equiparable al Museo Prado, en especial a sus secciones de alfarería y tejidos incas, de la misma forma que en Lima fue imposible encontrar un conjunto de bienes virreinales de gran valor como los que posee el coleccionista Isaac Fernández Blanco en la capital argentina.

¹⁵⁴ «Mitre [...] pobre y sencillo, sin usar carruajes siquiera, caminando siempre a pie, de saco y sombrero gaucha, ha sido, es y será el ídolo de Argentina, porque ante todo fue patriota austero. Jamás ni a él ni a ninguno de los suyos se les señaló por actos de codicia o lucro» (Castillo, 1918n, p. 496).

Los utensilios virreinales fueron otro punto de conjeturas. Castillo (1918t) contrastó que, si bien el Museo Prado contaba con docenas de abanicos, la colección de Fernández Blanco poseía más de doscientas piezas. El contraste se amplió al ver que, al margen de la cantidad, la calidad también era superior.

Otro caso sucede con los peinetones, casi totalmente desaparecidos de allí [Lima], donde un día tuvieron mucho auge. Frente al ejemplar único de carey y dimensión mediana del Museo Prado, hallo aquí enjambre de ellos, particularmente uno fenomenal, extraordinario, como jamás lo vi por tamaño y clase. Es de marfil. Sesenta centímetros de abertura. Su dueño ha rechazado la oferta de treinta mil dollars por él. Un gesto de verdadero amateur (p. 640).

El viajero expuso que las «reliquias coloniales» (p. 640) de Fernández Blanco y los bienes artísticos del coleccionista Lorenzo Pellerano, adquiridos ambos por una fuerte suma, estaban destinados a incrementar, en el futuro, la colección del Museo Nacional de Buenos Aires. Bajo esta premisa, el aporte de Pellerano resultó significativo: la inversión de alrededor de tres millones de pesos en su colección de dos mil ejemplares, que cuenta con «las mejores, principales firmas conocidas de Europa» (p. 640), equivalía, para el crítico, cuantitativa y cualitativamente, a un museo moderno. Es posible que la exclusiva selección de piezas, el constante ingreso de obras de arte de diversa índole y las instalaciones fueran criterios para el concepto de museo ideal que tuvo Castillo.

En Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional tuvo un gran cambio, según el peruano, desde su última estadía en 1906 hasta su visita en 1918. Pasó de tener media docena de medallas, papeles y banderas a convertirse en un museo «riquísimo» (p. 641). Ratificó que las donaciones particulares han contribuido a la calidad y aumento de las colecciones, gracias a ello este espacio se distinguió notoriamente de los museos de las capitales sudamericanas visitadas antes. Dicha consideración, en parte, se debe a que encontró varios «recuerdos históricos» (p. 641), como los dos lienzos del chileno Pedro Subercaseaux con temas de la historia argentina.

Tiene material para llenar cinco museos semejantes al de Santiago y cincuenta parecidos al de Lima. Las donaciones particulares le han «llovido» casi, materialmente: armas, trajes, mobiliarios enteros, colecciones completas. Cualquiera, al ver tanto objeto diría que no se ha perdido ni un fusil, ni una bandera, ni un mueble, ni una carta de las épocas de la colonia y la independencia (1918t, p. 641).

A raíz de su visita a la casa Fernández Blanco y al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, el viajero comunicó a sus lectores que si desean ver arte virreinal peruano y «glorias americanas» vayan a Argentina y desistan de ir a Lima y Cusco: «¡Cuántas, cuánta reliquia noble, extraída del Perú, veo allí que me lacera el alma! [...] ¡Y yo que fui a aconsejar a la señora Remis de Tucumán que si quería recuerdos históricos fuese a Lima y Cusco! ¡Qué disparate!» (1918s, p. 616).

Es posible que Castillo exagerara, debido a que, en el siglo XVIII —durante la Colonia—, Cusco proveyó de una gran demanda de obras de arte a Argentina y Chile. De igual forma, debido a la distancia significativa entre Lima y los citados focos políticos españoles, Cusco y Potosí constituyeron los puntos de referencia cultural para el norte chileno y argentino (Gutiérrez, 1997), lo cual implica la influencia de modelos artísticos en las obras que el crítico pudo observar.

La necesidad de una institución oficial de enseñanza artística

Este fue otro de los asuntos tratados de forma constante y reflexiva por Castillo. Representa el problema de la formación académica oficial que padecía el Perú debido a la desidia del Gobierno.

La Academia de Bellas Artes del Perú era un hecho en 1918; se fundó con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes el 28 de setiembre de ese año. En abril del mismo año, se firmaba el contrato entre el Gobierno peruano y el pintor Daniel Hernández «para fundar y dirigir una academia de dibujo y pintura» (Anónimo, 1918b, p. 330). Cabe decir que el crítico celebró la llegada de Hernández a Lima en agosto y su designación como director de dicha entidad¹⁵⁵.

Los comentarios vertidos por Castillo durante su viaje a La Plata, incluidos los ensayos anteriores, contribuyeron a dar a conocer la problemática y con ello presionar por la necesidad de una institución de enseñanza oficial en el país, a partir de la confrontación y el notorio desbalance con otras realidades sudamericanas.

Castillo planteó el asunto de la Academia de Bellas Artes desde su estadía en Chile y Argentina. Aunque la academia argentina era más reciente, ambos planes —el chileno y el argentino— competían por la primacía de la enseñanza ar-

155 Castillo (1918y) escribió un ensayo el 7 de setiembre sobre la designación de Hernández, donde celebraba su elección. Además, asumió el mérito de fomentar la creación de la academia a través de sus escritos sobre arte y desistió de darle conjetura negativa alguna al futuro director sobre la situación difícil a la que se comprometía. El 17 de abril de 1919 se inauguró la Escuela de Bellas Artes. Estuvo presente el presidente José Pardo, quien emitió un discurso, al igual que el director Hernández (Anónimo, 1919a).

tística en el cono sur. Fue la mejor oportunidad para demostrar el atraso peruano y seleccionar las pautas convenientes para emplearlas en la academia limeña. En Bolivia no expuso este problema debido a que también se carecía de una academia de Bellas Artes; sin embargo, rescató otras instituciones como la Escuela de Artes y Oficios de La Paz.

La principal dificultad que percibe Castillo en el Perú son los discursos. Infiere que en los otros países se discute menos y se hace más. En Chile, denotó que no se emplea mucho tiempo en replicar las cosas; lo favorable de las pocas propuestas planteadas es que rápidamente se materializan y por eso se perciben cambios gravitantes en el aspecto urbanístico y cultural. El crítico acusó la falta de practicidad y concretización en territorio peruano: «Lo que falta en la capital del Rímac es iniciativa, voluntad y lo que sobra [son] disertadores y “sabios”» (1918k, p. 434).

El reclamo del viajero apunta a la falsa imagen de desarrollo que los limeños tienen (los cuales se autodenominan como «cultos»), cuando en la calidad de vida y las estadísticas de los proyectos gubernamentales ejecutados eso no se demuestra, implicándose en ello la necesaria conformación de una Academia de Bellas Artes en el país. «Nuestro culturismo no ha logrado ver siquiera en la capital del Perú lo que en otras repúblicas sudamericanas ya tienen hasta en sus provincias lejanas; una Academia de Bellas Artes» (1918n, p. 498).

Respecto al edificio que debía albergar a dicha academia, la indisponibilidad de un local no era pretexto, pues Castillo sugirió se refaccione la casa vacía de los marqueses de Torre Tagle «si quiere hacerse cosas algo en grande. ¿Pero a quién que da entre nosotros ideas sanas se le escucha?» (p. 498). El crítico vislumbró que su pedido solo sería una ilusión, pues muchos aspectos irregulares de la realidad nacional le demostraron que no hay «tierra de mejor facundia para los dislates que la limeña» (p. 498).

En Argentina, Castillo presentó que, a diferencia de lo que ocurre en Lima, sí se interesan en propuestas serias y productivas, como la creación de instituciones de enseñanza y promoción cultural. El caso de la Universidad Provincial de Tucumán¹⁵⁶ fue un ejemplo de una organización integral con el amparo oficial. El mérito de la universidad radicó en el mantenimiento de otras instituciones pú-

156 El proyecto de ley fue presentado en 1908 por el diputado provincial Juan B. Terán, donde se estableció que la misión institucional consiste en ser el centro de educación superior para todo el norte argentino. Posteriormente, el 2 de julio de 1912 se promulga la ley provincial que ordena la creación de la Universidad de Tucumán (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, 1998). El 25 de mayo de 1914, la universidad inicia sus funciones.

blicas y de servicio social, como el jardín zoológico, el observatorio astronómico, el Instituto Agronómico y de Veterinaria, la biblioteca pública y el Instituto de Física. La universidad era «[u]na verdadera y modernísima institución, que conforme se ve es algo más que mera incubadora de doctores y cuya acción se deja sentir en todas partes» (1918w, p. 724). Lo más resaltante es que dicha entidad creó e incorporó una sección de Bellas Artes el 18 de junio de 1916 gracias al patrocinio del presidente argentino Ernesto Padilla, la cual comprendía un museo y la Academia de Pintura y Escultura. «He aquí un caso práctico, concreto de extensión universitaria, realizada sin necesitar de gestaciones prolongadas verbalistas» (1918n, p. 497).

Para Castillo, la solución para crear una institución de enseñanza artística oficial en Lima era replicar la propuesta tucumana, además de la cordobesa y la santiaguina¹⁵⁷. En el Perú, la hipotética Academia de Bellas Artes resultaría una extensión universitaria administrada por la Universidad de San Marcos¹⁵⁸. La solicitud del crítico es, asimismo, un sutil reclamo ante la ineficacia que ha tenido la universidad al no proponer algo semejante en toda su historia:

Ciento cincuenta rectores ha tenido la Universidad de San Marcos pero no ha habido uno solo a quien se le haya ocurrido llevar a la práctica la extensión universitaria, incorporando a sus programas la creación de la Academia imitando a Córdoba, Tucumán y Santiago (1918u, p. 666).

En Buenos Aires, Castillo conversó con el director de la Academia de Bellas Artes de la ciudad, el pintor argentino Pío Collivadino. Dicho encuentro desplegó el estado de la cuestión sobre las academias de Bellas Artes en Argentina, Chile y Perú. Collivadino creyó que la visita de Castillo fue para inspeccionar los adelantos alcanzados en la academia argentina, a fin de seleccionar lo conveniente y ponerlo en práctica en la de Lima. Esto indica que el director creía erróneamente que el Perú contaba con la primera Academia de Bellas Artes creada en

157 Castillo alude a los orígenes de la Academia de Pintura chilena, pues esta se creó en 1848, supeditada bajo la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. En 1858, la Academia fue llamada Sección Universitaria de Bellas Artes y, en 1870, Escuela de Bellas Artes.

158 El pedido de Castillo se cumplió en 1919. Tras conversar con el arqueólogo Julio C. Tello, este le informó que, a raíz de la expedición arqueológica hecha en Áncash, costeadas por la Universidad de San Marcos y el Gobierno, se crearon varios museos y gabinetes de experimentación y de estudio en las diversas facultades «supliendo de tal modo la carencia casi absoluta de institutos análogos culturales en el país, pues el Museo Histórico, el único de la República, por su carácter global, su dirección demasiado empírica, desprestigiada, sometida a la influencia venenosa de la política, ya no llena función alguna, provechosa» (Castillo, 1919h, p. 524).

Sudamérica durante el tiempo del virrey Abascal. Bajo esta idea le preguntó al crítico cuál era su situación actual.

Castillo (1918u) le confesó a Collivadino que el Perú carecía de una academia; irónicamente, dio como justificación de ello lo que él escuchaba que repetía el vulgo limeño, al mismo tiempo que constituía un aliciente comprensible y rápida salida: la falta de oportunidades, el guano nacional y la guerra con Chile.

Casi suelto la carcajada al oír ese lapsus magnífico: preguntando por una Academia que ni existe y se le proclama el decanato. Del país, precisamente, excepción vergonzosa de América al respecto, donde no falta legislador quien creyéndose todavía en plena edad de la alfalfa pregunta: ¿Para qué sirve eso? (p. 665).

El viajero sostuvo que los peruanos siguen creyéndose los primeros en el continente sobre la base histórica de haber sido el principal virreinato en América del Sur y por la riqueza que les hacía acreedores del refrán «Vale un Perú»; sin embargo, la realidad le demostró que eran los últimos en ejecutar propuestas culturales: «Fuimos los primeros del continente y no nos resignamos a la realidad última de ser los postreros» (1918r, p. 589). Buenos Aires, representando a Argentina, poseía el control del comercio sudamericano (Castillo, 1918q) y ocultó a la atrasada Lima denominada «Perla del Pacífico» (1917a, p. 1259). Ese predominio, constituido como un proyecto integral, lo vio el viajero en diversos ámbitos y manifestaciones culturales argentinos.

Hay orgullo nacional, se gusta de viajes, de las artes, teniendo algo más que oleografías y retratos a las academias, se construyen palacios con algo más que ladrillos y totoras, ejércese frecuentemente la caridad, ignórase el placer de los espectáculos horrendos de sangre (1918r, p. 592).

El crítico, en un intento de salvaguardar el honor personal, inquirió al director si la academia argentina es igual de hermosa y adelantada que la chilena. Con ello sentó que la Academia de Bellas Artes de Santiago¹⁵⁹ tiene el primer lugar como centro de enseñanza artística.

Al recorrer las instalaciones, le facilitaron textos y programas, y trató directamente con los profesores. Castillo obtuvo, además, un conjunto de 300 piezas

159 Castillo se refirió a la Escuela de Bellas Artes ubicada en el Parque Forestal.

que comprendía dibujos, acuarelas y aguafuertes, elegidos del archivo institucional. Otro aspecto resaltante fue que descubrió que los profesores eran artistas nacionales consagrados, algunos de ellos eran sus conocidos: Reinaldo Giudici, Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernardo de Quirós (1879-1968) y Jorge Bermúdez.

El resultado de la visita a la academia argentina le produjo una dicotomía emocional, pues, si bien se reconforta con las «bellezas» admiradas, por otro lado certifica, decepcionado, el atraso peruano.

Es un estudio ese realizado con gusto a la vez que pena. Lo primero, por el goce espiritual y material disfrutado al contemplar tantas bellezas. Lo segundo, al considerar que en mi país, con todos sus millones y aparatoso, feroz, incesante griterío cultural no hemos sido capaces ni de regular museos, ni de una pobre escuela de Bellas Artes (1918u, p. 666).

Las excusas que esperaba Castillo sobre por qué no se gestó una Academia de Bellas Artes en Lima, aparentemente, se escondían tras el ámbito político, en especial los eventos en torno a la guerra con Chile; sin embargo, fue resultado de la desidia y mediocridad de sus connacionales.

Chile es el biombo tras del cual se ocultan nuestras impotencias y miserias: «Los chilenos nos robaron todo, sin el salitre ya no es posible hacer nada» —decimos frai-luna, compungidamente. Y lo positivo es que hoy nada hacemos por pobres, como tampoco nada hicimos ayer por ricos. En cambio, Chile, antes de 1880, es decir, en su periodo de pobreza completa, sin la fortuna del Perú, sin el salitre del Perú, tuvo acorazados, avenidas, palacios públicos y particulares, hasta una bien organizada Academia de Bellas Artes (p. 666).

La enseñanza del dibujo

Para Castillo, el dibujo es imprescindible en la enseñanza y entendimiento del arte, pues lo concibe como un elemento innato y necesario en la educación escolar y, desde luego, en la formación de un artista.

El tema del dibujo ha estado presente en muchos de los escritos del viaje. Como parte del juicio valorativo sobre obras de arte, Castillo lo manejó en dos sentidos: como una condicional para la aceptación de una obra, ya que demuestra

la destreza técnica y formación correcta del artista, y como un aspecto secundario y complementario cuando lo cromático, sumado a lo conceptual, se superponen en la composición. Esto se refleja en su juicio sobre Lira, a quien recriminó por su falta de dibujo (Castillo, 1918k), y las obras de Marcial Plaza Ferrand y Pedro Subercaseaux, donde el vigor sintético de la línea y el uso prudente del dibujo se alinean con «la fuerza del concepto» (1918j, p. 408) del tema empleado, al igual que las tonalidades frías y lo escueto de la paleta.

Sobre la enseñanza del dibujo existen diversos registros de las eventualidades en los que se demuestra el interés del peruano. En La Paz, con motivo de su visita a las escuelas de instrucción primaria, estuvo al tanto de los cursos de dibujo que allí se impartían. El desarrollo de las clases, las modernas instalaciones y el abundante material que el Gobierno boliviano brindaba lo asombraron (Castillo, 1918f). El crítico contrastó esa situación con la que ocurría en el colegio Guadalupe y en la Escuela Normal de Varones, ambas de Lima; la conclusión fue que nada de eso se replicaba.

Posteriormente, el viajero reveló que el material recolectado fue para promover la enseñanza artística en las escuelas, además de contribuir con implementos para la formación artística de los interesados en ser artistas para la futura Academia de Bellas Artes de Lima (Castillo, 1919j). En otra situación, Castillo (1918g) se encontró con el artista boliviano Peredo, de quien enfatizó su decisión de consagrarse en la enseñanza del dibujo en las escuelas, en donde realizaba una labor fecunda e intensa, alejado del oficio del pintor. Fue Peredo el que lo llevó ante Henri Mettwie, artista belga y director de la Escuela de Artes y Oficios de La Paz, quien «con todo el entusiasmo y tenacidad de su raza ha emprendido la tarea de hacer en este rincón del continente sudamericano y en su género, un plantel modelo» (p. 286). El crítico resaltó el método sintético que se aplicaba allí para la enseñanza del dibujo; sin embargo, no explicó su procedimiento ni características.

El carhuacino concluyó que la labor de Mettwie es encomiable para el desarrollo cultural de Bolivia. Afirma asimismo que rogó para que le brinden muestras a fin de llevárselas y ser empleadas por los escolares limeños. Después de ello, durante su paso por Buenos Aires, Castillo (1918u) rememoró su cercanía con Martín Malharro, de quien rescata, como apuntes biográficos, su amistad y ser el creador del dibujo escolar, sintético, educativo. Luego, en la Casa Espasa, importante librería bonaerense, se quedó embelesado por las secciones de material escolar que poseía. Allí una señorita le entregó gratuitamente un muestrario de útiles para la enseñanza del dibujo (Castillo, 1918s).

El arte del antiguo Perú y América

Las reflexiones de Castillo en torno a las sociedades de la antigua América sucedieron en las ciudades de Arequipa, Cusco, Puno, La Paz y Tucumán, debido a que poseían vestigios arqueológicos cercanos a ellas.

Durante su paso por el sur andino, el viajero evocó ficticiamente escenas míticas de la sociedad inca en relación a las ciudades y espacios históricos que visitó. En Arequipa, comentó que ingresaba a «la ciudad que fundaran en el siglo XII los guerreros románticos de Maita Capac» (1917b, p. 1286). De igual forma sucedió en Cusco, donde mentalizó «la epopeya de la conquista» (1918d, p. 211) en la que divisó a Manco Inca y Cahuide, cuando el crítico se encontraba en una de las cuevas del Sacsayhuamán llamada Amargura.

El ensayista fue atraído por las variantes arquitectónicas incas, así como sus artífices. Estimó, salvo sus propias limitaciones de conocimiento y siguiendo modelos occidentales, una diferencia estilística a partir del aspecto formal, del cual ejemplificó tres formas diferentes:

Lo positivo es que en la edificación del Saksahuaman [sic] y las construcciones vecinas hay diferencia enorme de fechas. Sin dármele de entendido, ni leído siquiera, juzgo que los artífices del magnífico incamisama [sic] no son los mismos que los de los muros de la fortaleza: así como los que han labrado Colcampata —usando atildamiento casi florentino— tampoco parece han sido los toscos lapidarios del Hantun rumio [sic] de la calle del Triunfo (1918d, p. 212).

Cerca de Sacsayhuamán, en el valle adyacente, el cronista divisó una gran cantidad de «peñascos ciclopeos» de los cuales reflexionó sobre qué tipo de hombres los labraron. En su indagación se denota el desmedro con el que concibió a los incas en favor de una teoría romántica y cercana a la ciencia ficción: «¿Es obra de veras humana, obra de nuestros míseros indios o es fragmento de alguna acrópolis selenítica caído a través de las nubes desde el cielo azul?» (p. 212).

Castillo conoce sus limitaciones para teorizar sobre objetos ancestrales que escapan de su conocimiento, por lo que dejó en duda el asunto en vez de proferir comentario inoportuno o solicitar ayuda a algún conocedor de la materia.

Cabe, fuera de toda ponderación, el pensamiento, ya que no hallo correcta explicación a aquel conglomerado de tronos en una roca volcada sobre un prado. Cierta

que si yo quisiera no me faltaría quien me diera respuesta «relativamente» satisfactoria al caso, pero tengo miedo a los sabios y prefiero esta vez quedarme sin la relatividad y seguir soñando (p. 212).

Es significativa su consideración respecto a la arquitectura, pues es el elemento por el cual se tiene una perspectiva panorámica acerca de un grupo social y un tiempo. Castillo lo concibió de esta forma al analizar las edificaciones incas del Cusco. Compartió, con ello, la propuesta del escritor argentino Ricardo Rojas, influido por el pensamiento de John Ruskin, al considerar que la arquitectura expone los valores colectivos de una «raza», ya que representa más que una «concepción personal, una emoción colectiva: sintetiza el espíritu de la civilización» (Telesca de Abbondio, Malosseti Costa y Siracusano, 1998, p. 9). En ese sentido, el crítico reconoció que la ciudad cusqueña constituye un importante vestigio de la historia nacional por la civilización inca asentada allí, además de un doloroso pasado debido al choque y dominación cultural por los españoles. A pesar de todo, debe ser recordada y perennizada por su trascendencia histórica: «Cusco a la par que la capital judía, tiene una historia dolorosa y debe ser villa triste; al igual que la ciudad de los césares romanos que es tierra henchida de mártires y debe vivir del recuerdo de ellos» (Castillo, 1918d, p. 210). Sobre la base de la propuesta del crítico de arte francés Théophile Gautier respecto a la protección de la ciudad española de Toledo, el peruano sugirió que, por la memoria y conservación de los bienes históricos de la urbe, se debería «echarle llave, conservándola únicamente como sitio de meditación y estudio» (p. 210).

Otro motivo de estudio fue el proceso técnico y el acabado de la mampostería inca. En Cusco, Castillo enjuició postulados teóricos de tres investigadores sobre el arte del antiguo Perú, cuando se encontraba frente a los muros incas del convento de Santo Domingo. Al notar el enlucido «negro y azul pálido, constelado a trechos por excrescencias en relieve» (p. 210), estuvo de acuerdo con la posibilidad de emplear un material disolvente vegetal, como el que usaron los incas para separar las piedras. La arqueología actual desestimó estas teorías sin asidero científico y las congregó como las fabulaciones sucedidas en la historia arqueológica, las cuales especulaban la fractura de las piedras a partir de la concentración de la luz solar o bajo efectos de sustancias herbáceas; todas estas eran teorías nacidas de tradiciones orales (Morris, 1999). De cualquier modo, Castillo validó su aplicación y efecto, y, a partir de ello, evaluó las conjeturas sobre su uso y significado. La primera teoría expuesta fue la del «grueso arqueólogo» Max Uhle, quien explicó

que dichas excrecencias fueron empleadas para hacer manuable el transporte de las piedras. La segunda teoría fue la de Arthur Posnansky, quien sostenía que se utilizaban «decorativamente para colgar tapices». La última propuesta fue la del «elegante y docto cuzqueño» Luis Eduardo Valcárcel, quien suponía que fueron «valores simbólicos significadores de oraciones» (Castillo, 1918d, p. 210).

El viajero desechó la postura de Uhle. La principal deficiencia que encontró es que aquellas excrecencias no se aplicaron a las piedras grandes de las secciones superiores que, naturalmente, son las más difíciles de transportar y, por ende, de llevar estas sustancias; sino a la zona media, donde se concentraban piedras pequeñas. Este juicio erróneo que tuvo el arqueólogo fue parte del conjunto de postulados que fueron criticados por Castillo. El ensayista rememoró una experiencia anterior sobre la interpretación de una cerámica escultórica chimú en donde, según Uhle, se trataba de una circuncisión, mientras que, para el viajero, resultaba un acto pornográfico, lo cual «era visible aun para el más novato» (1918d, p. 210). Dicha pieza, posiblemente, era una escena de masturbación o felación.

Respecto a Posnansky, Castillo fue afable con su conjetura debido a la simpatía que tuvo hacia él por recrear su casa bajo los diseños arquitectónicos Tiahuanaco. La teoría de Valcárcel la acepta sin mayor comentario.

El interés del crítico por las sociedades ancestrales de América se extendió a la fotografía, con la que registró diversos bienes. En los ensayos sobre el Cusco insertó una vista de las paredes del palacio de Inca Roca, propiedad, en ese momento, del padre del pintor Francisco González Gamarra, donde captó en perspectiva la Piedra de los Doce Ángulos junto a un poblador local. Hizo lo mismo con una perspectiva del palacio de Collcampata, inmueble de César Lucci de Lomellini. Incluyó una toma fotográfica de la fachada del templo de Santo Domingo, la cual se sustenta sobre las bases del Coricancha, así como una reproducción de los detalles, y adjuntó una perspectiva del cuadrante del Intihuatana en Pisac.

En Bolivia, llevó a la foto «la puerta del palacio de los incas» (1918f, p. 258), actualmente denominada como la Portada de la Luna, hecha por la cultura Tiahuanaco, además de una perspectiva de una excavación realizada *in situ* y de la Portada del Sol junto a Posnansky antes de ser reconstruida.

Respecto a Argentina, en Tucumán registró detalles de «piedras monolíticas prehistóricas» (1918o, p. 526) ubicados en el valle El Mollar; el peruano no pudo resistirse a ser retratado de forma ecuestre, junto a una de las mencionadas piedras.

Dos hechos explican su indagación por los orígenes del hombre americano y la valoración de los objetos culturales ancestrales por las sociedades sudamericanas actuales. En el primer caso, Castillo (1918bb) aseveró que el origen de la «civilización austral» americana residía en el Perú cuando se encontraba frente a los diseños «tiahuanacuenses» del palacio Posnansky (p. 1139). En Puno, sostuvo que el tiempo de esplendor de la cultura Tiahuanaco fue hace 6000 años. Dicha afirmación, aunque errónea, mostró el adelanto de los estudios arqueológicos respecto a las culturas Chavín y Tiahuanaco, consideradas en ese momento como «civilizaciones primitivas sudamericanas», obtenidos gracias a los hallazgos e investigaciones sobre la «Piedra de Chavín» (hoy estela Raimondi) y los monolitos Tiahuanaco.

Por otra parte, en Tucumán, al centro del parque 9 de Julio, observó el menhir Ambrosetti, talla pétrea calchaquí¹⁶⁰, denominado así en honor al naturalista Juan Bautista Ambrosetti, quien realizó estudios arqueológicos sobre piezas similares en los valles El Mollar y de Tafi. El megalito fue colocado en 1915, a pedido del gobernador Ernesto Padilla, para dotar de atractivos al parque recién inaugurado (Mastrángelo, 2001). Fue el único caso registrado en el viaje donde se privilegió en un espacio público a una escultura de la América antigua y de la historia nacional argentina, antes que a monumentos marmóreos o bronceos republicanos. El crítico celebró su emplazamiento, incentivó sutilmente el desciframiento de su significado y sugirió su protección, pues aquel monolito guardaba secretos de las sociedades ancestrales americanas a semejanza de las obras venidas de Chavín y Tiahuanaco (Castillo, 1918n).

El arte virreinal, patrimonio mueble e inmueble

Este asunto fue tratado por Castillo a partir de ejemplos de arquitectura, escultura y pintura virreinal. El campo de acción fue el sur andino peruano y Bolivia, no así Chile y Argentina, donde preponderó la modernización de las ciudades, salvo contadas excepciones.

En Arequipa tuvo comentarios amargos ante la pérdida irreparable de casi todos los altares mayores de las iglesias, salvándose solo las fachadas. Castillo

160 Estudios arqueológicos argentinos actuales atribuyen el menhir a la cultura Tafi, la cual se desarrolló al oeste de la provincia argentina de Tucumán, en la zona del valle de Tafi, entre el 300 a. C. y el 600 d. C. (Mastrángelo, 2001). El menhir Ambrosetti fue retirado en 1977 del parque y devuelto a su lugar de origen.

(1917b) denunció que los altares fueron reemplazados por «innobles artefactos de carpintería» (p. 1287), producto del afán modernizador. La única excepción fue la iglesia de la Compañía, pues ella conservaba

[...] con piadoso, encomiable respeto su imaginería esculpada [sic], sus óleos recamados, el arquitecturado áureo, pomposo de sus principales retablos. Grato regalo para los ojos del turista significa la bóveda esferoidal de la sacristía, de estilo curioso, mezcla singular de motivos árabes e incásicos y cuya policromía suntuosa provoca en cierto modo el recuerdo de otros recintos tradicionales hispanos (p. 1287).

En el análisis de la bóveda, definida por Castillo como de un estilo curioso, pudo diferenciar las particularidades que contenía a través de un raudo análisis formal. La confluencia de caracteres definidos por él como «árabes e incásicos» (p. 1287) se debe a la inclusión de elementos de la flora y fauna local, ricos en policromía, elaborados por artífices indígenas para la bóveda de factura morisca. El crítico hipotetizó sobre aquella fusión de elementos americanos e hispanos debido al influjo de las teorías en torno al arte virreinal preponderantes en la década de 1910 en Argentina, con los intelectuales Martín Noel, Ángel Guido y Ricardo Rojas. Ellos contribuyeron a dotar de nuevas perspectivas a la discusión sobre el barroco americano al definirlo, en el caso de Noel en 1914, como la mezcla de lo hispano y lo indio, siendo así un elemento diferenciador en el arte de América (Mujica Pinilla, 2016); ese discurso, posteriormente, conllevó a revalorar el aporte indígena y lo hispano como un todo, una unidad americana, y asumirlo como propio (Gutiérrez, 1997).

Dicho reconocimiento se concreta al detectar la mezcla ornamental en uno de los diseños del modelo de las «grandes» edificaciones virreinales de carácter religioso: la fachada de la iglesia de la Compañía (1698). Asimismo, Castillo entiende que existen «grandes» construcciones civiles y eclesiásticas que funcionan como patrones ornamentales. Según el crítico, el modelo que siguió la arquitectura civil arequipeña fue la fachada del palacio Ugarteche¹⁶¹ (Casa Ricketts), mientras que,

161 La Casa Ricketts, conocida también como Casa Tristán del Pozo (siglo XVIII) y palacio Ugarteche (siglo XIX), está ubicada en la calle San Francisco n.º 108, en el centro histórico de Arequipa. En el tiempo colonial, el recinto era destinado para familias particulares de Arequipa. La compra del inmueble por William Ricketts y la fundación de la empresa familiar, en 1896, supuso la promoción de su nueva puesta en valor con la adecuación a las necesidades contemporáneas, principalmente comerciales, de finales del siglo XIX e inicios del XX, y, con ello, la remodelación externa de la edificación. Hacia 1917, era la principal tienda comercial de exportación de lana de camélido a Europa (Contreras Carranza y Cueto, 2013).

para el modelo religioso, fue la portada de la iglesia de la Compañía. Respecto a la Compañía, fue significativo el juicio de Castillo, pues concuerda con estudios actuales sobre la arquitectura virreinal peruana, donde se sostiene que la mencionada portada fue el referente principal del «labrado planiforme mestizo», debido a la convergencia de elementos decorativos locales y europeos (Tord, 1991). El viajero acertó en ese sentido, sin embargo, erró al considerar la fachada de la Compañía como la *cabeza de serie* de ese esquema formal, ya que el primer registro de dicha propuesta fue la portada lateral de la iglesia de Santo Domingo (1677-1680). La teoría de Castillo pudo deberse a que la iglesia de la Compañía está próxima a enclaves urbanos como la plaza Mayor, así como sus dimensiones y la profusa ornamentación que la diferencia de otros modelos eclesiásticos. No obstante, su idea resultó insuficiente al obviar el ambiente interior y enfatizar el aspecto exterior, lo cual redujo su juicio a una mirada parcial.

Según el crítico, existen inmuebles que escapan de la influencia de la portada de la iglesia de la Compañía, y que poseen diseños ornamentales diferentes; es el caso del pórtico lateral de la iglesia de Santa Marta, «cuya talla representa los símbolos de la eucaristía» (1917b, p. 1288), en alusión a los diseños de las conchas bautismales relievadas que decoran el arco de ingreso, y el nicho central, donde se representa una hostia sostenida por un ángel. Respecto a las construcciones civiles, mencionó a la Casa de la Moneda, «cuyo arquitrabe ostenta una riqueza amplia de líneas y relieves» (p. 1288).

Con respecto a espacios urbanos de herencia virreinal, comparó las plazas principales de Arequipa y Lima, e incluyó un contraste con la de Venecia.

La Plaza de Armas [de Arequipa], algo más estrecha y sin desniveles resultaría tan elegante como al de San Marcos de Venecia, y así holgada y ricamente arquitecturada, con estilo y en piedra, aparece superior a la de Lima, tan chata, cursi, con sus portales de columnata revejida, sin carácter, su mísera balconería de tablas, su «palacio» de totora [...] (p. 1287).

Los materiales tradicionales de la arquitectura arequipeña virreinal también fueron un asunto tratado por Castillo. El sillar blanco fue el elemento diferenciador por excelencia de las edificaciones locales. El crítico lo describió como «una piedra algo porosa, pero blanquísima, que da a los edificios la solidez y aspecto de mármol» (p. 1288). Debido a su porosidad, es fácil de extraer de las canteras, además que permite tallar formas variadas y rítmicas. La factura de diversas

edificaciones de la ciudad respaldó la percepción del viajero. A modo de empatía con el uso de la piedra arequipeña, contrastó la piedra de Angulema, el sillar y los materiales de construcción usados en Lima; concluyendo que «nada tienen que envidiar los arequipeños a los parisienses su ponderada piedra de Angulema, mucho menos, se entiende, a los limeños su cemento armado, sus sucios adobes y quinchas» (p. 1288).

La citada piedra francesa y el sillar fueron equiparados de tal forma que, para Castillo, poseían el mismo valor; sin embargo, despreció el adobe, la quincha y el cemento usados en la capital, ya que, para él, sus facturas son desfavorables e inhiben la identidad y la tradición local.

En relación a ello, el viajero criticó el acabado aplicado sobre las portadas de iglesias y edificios civiles de Arequipa para darles una apariencia moderna que suprimió el valor del sillar. La moda de dar este retoque de colores a las fachadas afectó a los edificios privados y religiosos erigidos a partir de la época virreinal.

Lástima que a los arequipeños les dé por el prurito extravagante de enmascarar la piedra con colorinches. Semejante herejía se patentiza viendo la Casa Ricketts pintada de color acero, a la casa Stafford¹⁶² [sic], de tonos de hoja seca, a la iglesia de San Agustín con gamas de crema y oro, a la casa Olozábal [sic] de un ultramar subido y rabioso, a la portería de San Francisco de un franco matiz de carne desollada (p. 1288).

Castillo expuso el estado de la Casa Ricketts y de la portada de la iglesia de San Agustín a través de dos fotografías adjuntas al ensayo. A pesar de que las reproducciones exhiben matices en grises, es factible percibir la aplicación de color por la intensidad de los tonos.

Encontró excepciones a esta intervención contemporánea en la catedral arequipeña y en una sección del Palacio del Obispo. El cuidado y respeto del acabado original se conectó con el prestigio social que debiera exhibir la residencia gracias a la factura de la piedra y el recuerdo perenne de lo que fue en tiempos anteriores. Para el crítico, el color natural del sillar exponía la magnificencia de sus años de esplendor, por ello debía respetarse y no alterarlo.

162 Castillo se refiere al inmueble ocupado por la Casa Stanford, fundada en 1861, entidad comercial de capital inglés que comercializaba exclusivamente fibra de camélido.

Contrasta notablemente este proceder con el aspecto de los muros de la Catedral, sabiamente engalanados mediante el color natural de su estirpe granítica, el conjunto armónico del patio del palacio llamado del Obispo, hoy propiedad de los Villegas Pacheco, donde la expresión severa, noble de la piedra ha sido respetada, proporcionándole al ambiente cierto sello de grandeza y señorío, especialmente cuando el sol rutila por las paredes haciendo eclosionar la blancura patinada de oros pálidos (p. 1288).

Varios elementos agregados a la arquitectura le imprimían una férrea herencia hispana y, en consecuencia, la evocación del pasado virreinal. El escudo nobiliario comprendía, junto a los patios amplios, los zaguanes, las rejas forjadas y mobiliarios macizos, los rezagos culturales hispanos aún presentes en la República. También son parte de este grupo las tarjas, varias con citas religiosas, algunas en latín, instaladas en diversos inmuebles arequipeños. Como ejemplos mencionó la de la casa de Miguel Garaycochea, inmueble pintado de «azul vivo» (Castillo, 1917c, p. 1305), la de la portada de una picantería de Yanahuara, la del remate de la casa de un herrero y la de la residencia del consulado belga en Arequipa.

Otro elemento arquitectónico fue la *loggia*, un sistema de arquerías que rodea el cuerpo principal del edificio; para Castillo (1917c), resultó un rasgo característico en las construcciones señoriales de las campiñas arequipeñas. En un ensayo sobre la mencionada ciudad, explicó su naturaleza, los detalles formales y brindó ejemplos de inmuebles, además de una variante particular.

[Las *loggias*] forman, casi en su totalidad, columnas octogonales que soportan la curva de los arcos. Como modelos en su género puedo citar las arquerías de los palacios de Goyeneche¹⁶³ y Escalante en Sachaca. Generalmente estas columnas tienen lisos sus flancos; sin embargo sucede a veces que estos sustentan interesantes motivos ornamentales de talla sobre la piedra, tal cual se ve en las arquerías de la Casa de Huérfanos (p. 1306).

Después, evaluó el estado de los citados palacios de Sachaca. No alcanzó a entrar al Goyeneche, razón por la cual solo pudo analizarlo desde el exterior: «muros

163 Ubicada entre las calles La Merced y Palacio Viejo, es un inmueble construido por el arquitecto Gaspar Báez en el siglo XVII. Más adelante, en el siglo XVIII, el predio fue adquirido por Juan de Goyeneche y Aguerrevere para ser residencia de su familia. Luego, José Sebastián Goyeneche y Barreda, obispo de Arequipa y arzobispo de Lima, dispuso remodelar la casona en 1837.

rampantes, fuertes a lo vascongado, su portal diminuto, su terraza amplísima bien cuidada» (p. 1306). El palacio Escalante, el único incluido fotográficamente en uno de sus ensayos, se encontraba en estado deplorable. A pesar de ello, Castillo resaltó sus características aún presentes y que lo hicieron prestigioso, además de su pasado histórico, a fin de propiciar interés por el valor patrimonial que dicho inmueble poseía: «[el palacio Escalante] hace años está complemente abandonado y en ruinas; si no fuera por los esplendidos sillares de las arquerías, todavía intactas, que siluetan su albura inmaculada, sobre el índigo del cielo, al nombre quedaría de sus antiguos opulentos dueños» (p. 1306).

En el Cusco, ciudad que visitó por primera vez, Castillo (1918b) también expuso su inquietud sobre el arte virreinal, muestrario artístico público. Al ingresar a la catedral, primer edificio que visitó, fue invadido por una reflexión intensa. Bajo el mismo concepto que sostuvo referente a la arquitectura inca, aclaró que el valor intrínseco del templo, si bien se reflejaba en lo material con la ampulosidad de sus bienes áureos, fue en realidad

[...] el enorme concepto histórico que encarna: el fin de los milenarios imperios peruanos, el triunfo definitivo de la conquista, el reinado de la cruz y la codicia. Escucho los cantos del coro y pienso que en el mismo sitio iguales manifestaciones escucharon Pizarro, Almagro, el infame Valverde, mientras lo vástagos de los incas estarían mansamente arrodillados tal cual estaban los indios en ese momento, como manada de carneros (p. 72).

Aquella perspectiva guardaba relación con el planteamiento de Ruskin respecto a que la arquitectura está en función de la actividad humana, tanto espiritual como físicamente (Fernández Alba *et al.*, 1997). El mobiliario, la escultura y la orfebrería que poseía la catedral le sirvieron al crítico como pretexto para compararla con la catedral limeña: «Fuerte impresión me causa el ambiente magníficamente vetusto, la profusión y los oros en los retablos y rejas. Me viene a la memoria la catedral límense y la hallo comparada con la cuzqueña, vulgar, sin carácter, misérrima» (Castillo, 1918b, p. 71).

El viajero sugirió que, para una correcta evaluación de la arquitectura de marcado carácter religioso, como la del Cusco, esta debe analizarse a través del espíritu, por la trascendencia mística de su pasado histórico, mientras que lo técnico-artístico es determinado por lo sensorial.

El principal problema que encierra su percepción sobre la catedral cusqueña reside en la pintura, la cual define como mediocre. A partir de los lienzos observados, mostró su intransigencia hacia la pintura virreinal cusqueña y sus artífices. Para Castillo, todas las pinturas del templo son copias de autores europeos, «reminiscencias de pintores italianos, flamencos y españoles» (1918b, p. 73) del siglo XVII y XVIII; concluyó que los artistas locales carecen de originalidad. El cronista enfatizó en sus comentarios sobre los rezagos formales y técnicos de los grandes maestros europeos que logró identificar, así como las fallas técnicas.

Se advierten trozos de entero del Tintoreto, Tiziano, Rubens, Rafael, Andrea del Sarto, Murillo. Al lado de un torso rotundo, magnífico, que recuerda las gambeterie elegantes de Tiépolo, las protuberancias róseas carnudas de Rubens, surge un perfil delicadísimo boticelliano [sic], las manos típicas de Rafael, las cabezotas rudas de Ribera. El Dominiquino y su famosa Comunión han servido como fuente de inspiración a numerosos motivos. Otro tanto puede decirse de Las Lanzas y el Vulcano de Velásquez; Murillo y sus célebres creaciones madonescas —tan exquisitas de factura pero tan vulgarísimas de corrección facial— ellas solas han cubierto con sus imitaciones, más o menos felices, gran espacio de las paredes (p. 73).

Resaltó que muchos de los lienzos presentaban deficiencias compositivas, debido a una «excesiva ingenuidad» de sus productores, por lo que son motivo de risa por parte del observador experto. Puso de ejemplo un óleo ubicado al lado derecho del altar de Nuestra Señora de las Nieves: «entre mil recamados de oro representa la alcoba de un patricio romano y a cuya esposa infecunda una mano beata moderna ha cancelado del inútil tálamo matrimonial» (p. 73). Este prejuicio desfavorable hacia el artífice local, curiosamente, da un giro inesperado cuando reconoce que muchos de los lienzos de temática religiosa derivan de obras paradigmáticas de grandes maestros europeos, como Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

Castillo fue severo al referirse al arte virreinal, sin tomar en cuenta el punto histórico en el cual fue producido, y sobre el cual estudios posteriores han revelado ese problema: la copia de grabados, el mecenazgo eclesiástico y el proceso de evangelización en América.

El asunto principal que plasmaba el artista indígena era el religioso. Para el viajero, las escasas composiciones que salían de esa regla fueron asuntos históricos y costumbristas: las escenas del *Corpus Christi* y cuadros que muestran momentos

bélicos sobre el conflicto militar entre incas y españoles. En ese sentido, el crítico no concibió aquellas producciones señaladas como obras de arte, sino como objetos de valor documental (Castillo, 1918b).

En una ocasión, el crítico se emocionó cuando le notificaron que en la sacristía de la catedral había un *Cristo* atribuido al pintor flamenco Anton van Dyck (1599-1641). Sin embargo, obtuvo una gran decepción. Argumentó que «aquello jamás ha podido ser obra del gran flamenco, el discípulo favorito de Rubens, el dibujante robusto y verista, el mágico sinfonista de las carnaciones roseas, nacaradas» (1918b, p. 72).

Desmitificó la falsa correspondencia del lienzo, catalogado erróneamente por «conocedores empíricos», y la comparó con otros engaños sucedidos con otras pinturas virreinales. Expuso el caso del lienzo de Santa María Egipcíaca, atribuido al pintor español José de Ribera (1591-1652), y reproducido en la prensa limeña, en 1916. A fin de sustentar su postura, utilizó el análisis formal y técnico, el cual le permitió reconocer las fallas en los caracteres convencionales del estilo que poseían los dos reconocidos pintores. En el falso *Cristo* de van Dyck, acusó «la mezquina proporción de los brazos» con el que fue hecha, mientras que la supuesta obra de Ribera mostraba «un dibujo tan sobado, coloración tan sucia y lamida» diferente al «pincel grueso, casi escultórico del renombrado Espagnoleto» (p. 72).

De igual forma, Castillo sugirió que la constante réplica de los modelos europeos por los artífices virreinales motivó un complejo comercio de copias de obras de arte en el Perú y en distintas regiones que se extendió hasta el siglo XIX, imitándose obras de artistas como el romántico francés Eugène Delacroix (1798-1863)¹⁶⁴. En ese sentido, el crítico incrementó información sobre el tráfico y mercado de copias modernas del arte virreinal, sumado al de exponentes decimonónicos, propiciados por el interés de los coleccionistas, anticuarios y museos (Kauffmann Doig, 1961).

El viajero entendió que parte del problema se debió a la inoportuna correspondencia crítica sobre los objetos artísticos, a través de las disertaciones con que se clasificaron dichas obras.

Ante el desplante sufrido, el peruano rastreó la información documental que ha permitido legar la autoría al *Cristo*. Presentó a cuatro investigadores que in-

¹⁶⁴ Castillo (1918b) añadió al asunto la mención de dos cuadros, sin exponer los títulos, falsamente atribuidos a Delacroix, «gran pintor reformador de la moderna escuela francesa», en posesión de la familia Pinelo. Según el crítico, dichos óleos han sido copiados «hasta la saciedad» en el Cusco (p. 73).

dagaron sobre la procedencia de dicha atribución y origen de la obra. Concordó con la versión de Antonio Casanova y Estorach, vicario de la catedral cusqueña y cicerone suyo durante su visita, acerca de la inexistencia de documentos que demuestren el ingreso de un cuadro con la representación de Cristo proveniente del extranjero. Castillo lo avala por ser una persona versada en la historia del templo y por conocer a fondo el archivo eclesiástico. Casanova y Estorach le explicó que la versión sobre la autoría de van Dyck fue inventada por el doctor Hildebrando Fuentes¹⁶⁵, lo cual se comprueba en su obra *El Cuzco y sus ruinas* (1905)¹⁶⁶. El cronista lo desacreditó porque su opinión no era autorizada en temas de arte. Por otro lado, le pareció acertada, aunque parca, la postura del canónigo Víctor Pacheco del Castillo, quien, al hacer un estudio sobre los bienes históricos de la catedral, indicó que el lienzo atribuido a «Bandich [sic] revelaba no poca originalidad» (Castillo, 1918b, p. 71). Asimismo, el viajero recordó que su amigo, el arquitecto español Augusto Font Carreras (1846-1924), que se encontraba en Lima en 1916, se indignó al ver publicado un artículo con la reproducción de ese óleo y la atribución al pintor flamenco. Font Carreras quiso que Castillo esclareciera la autoría; sin embargo, el crítico impuso su criterio, no podía emitir su juicio a partir del fotograbado. Fue recién en el Cusco, delante de la obra, que certificó la no correspondencia.

El viajero exceptuó a un solo óleo virreinal del encasillamiento negativo; en uno de los muros del convento de Santo Domingo encontró «la más bella iconografía de Santa Rosa» (1918d, p. 210) de autor anónimo.

Por otra parte, el crítico planteó las atribuciones del arte oriental y asiático sobre el arte virreinal peruano. En el monasterio de la Merced, donde fue recibido y tratado agradablemente, detuvo su pluma en un lienzo de «composición rara, estrambótica, eminentemente sugestiva» (1918c, p. 190), al que denominó *El pecado*, ubicado en el umbral de la entrada. Castillo propuso el posible autor de dicha obra y el traslado del asunto iconográfico hasta el Cusco. Descartó que sea una creación propia de un misionero católico, pues ellos «jamás concibieron algo

165 Hildebrando Fuentes Núñez del Prado (1860-1917) fue diputado del Congreso de Lima, periodista, literato y profesor de la cátedra de Filosofía en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos (Benvenuto, 1923). Respecto a publicaciones sobre temas de arte, está su tesis para optar el grado de bachiller en Letras, *Rápida ojeada del arte a través de los siglos* (1878), y los libros *Recuerdos de un viajero* (1903) y *El Cuzco y sus ruinas* (1905).

166 «Algunos me dijeron que Murillo [lo pintó], pero no: el pincel de Murillo es más delicado, sus colores más vivos, su suavidad incomparable. Otros afirman que Van Dick [sic]; este debe ser porque hay allí la mano vigorosa, el color, estilo y genio del pintor flamenco. Sin duda, fue Van Dick [sic] quien legó este lienzo, que por sí mismo es una riqueza, a la ciudad incaica. ¡Quiera Dios que algún día no desaparezca!» (Fuentes, 1905, p. 164).

semejante como fuerza de expresión y horror de símbolo» (p. 190); con ello, desestimó, entre líneas, que fuera realizada en Europa. Atribuyó el origen del tema a la «inspiración humorística» (p. 191) de Toba Sōjō (1053-1140)¹⁶⁷, sacerdote budista y dibujante japonés de periodo Heian (794-1185 d. C.).

La teoría de Castillo (1918c) radicaba en que un jesuita español o portugués, instalado en Japón, vio el tema iconográfico en un kakemono¹⁶⁸ y lo copió en una vitela de arroz para luego difundirlo por España y sus colonias. Dicha conjetura se origina de una experiencia anterior: en 1916 dio con dos lienzos, *Ecce Homo* y *Calvario*, provenientes del Cusco, en posesión de una dama limeña, ambos «enrollados en varas según la forma de los kakemonos ancestrales japoneses» (Castillo, 1916f, p. 506).

La correspondencia que el crítico percibió se debía al carácter del tema y las conjeturas formales. En primer lugar, Castillo afirmó que dicha obra sería acogida favorablemente en el ambiente cargado de religiosidad de Francia, que, para ese momento, participaba en la Primera Guerra Mundial; acto seguido mencionó los tópicos del «infierno», el «diablo» y las «exquisiteces de la expiación» (1918c, p. 191). En ese sentido, conciliamos que la tela representaba el infierno y los mecanismos de expiación de los pecados que el alma soporta a través del sufrimiento causado por los ataques del demonio con apariencia de animal. La obra a la que se refirió Castillo fue *Un alma condenada en el infierno*¹⁶⁹ (siglo XVIII). En segundo lugar, el crítico propuso a Toba Sōjō por la satirización de los animales, expresión particular del género caricaturesco (Tablada, 1900) que él inició, denominada *Toba-e*.

La perspectiva de Castillo sobre la pintura virreinal cusqueña se replicó en otras disciplinas como la arquitectura y la escultura. A su juicio, el tema religioso también repicó en la arquitectura civil, de tal forma que lo configuró como un elemento convergente de dos naturalezas. Esto se expuso al tratar sobre la Casa del Almirante, la cual «no obstante su precioso balconaje de sabor moruno, por sus arcadas y claustros, tiene fuerte carácter monacal» (1918a, p. 47).

167 «A principios del siglo XIII, cuando las artes en Europa no pensaban aún en despertar del marasmo que la sumieran los bárbaros, ya existía en Japón un caricaturista de la talla de Toba Sojo [sic], maestro supremo de toda clase de escorzos y movimientos» (Castillo, 1916g, p. 724).

168 Pintura que se despliega de forma vertical y alargada. El soporte en el que se hace la obra de arte es papel o seda. «El kakemono significa el arcaísmo pictórico del Japón [...] equivale entre los japoneses al “cuadro” de los hogares occidentales; no hay casa nipona por modesta que sea que no lo tenga» (Castillo, 1916g, p. 723).

169 Mujica Pinilla (2016) propone que el lienzo presenta un tema estandarizado sobre el alma ardiendo en el infierno y que la iconografía empleada fue difundida a través de tratados ilustrados, como *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él...* de Pablo Seneri.

Por otra parte, su valoración sobre la arquitectura virreinal religiosa fue negativa en el sentido de encontrar descuidados algunos templos. El cambio de esta situación implicaba el riesgo de insertarlos en el proceso irregular de modernización por el que pasaba la ciudad, a excepción de algunos casos.

El estado de la iglesia de San Blas a finales de 1917 concuerda con la situación descrita. El crítico comentó que el templo mostraba enorme suciedad; las descuidadas cortinas impedían ver los «bellos áureos tallados de los retablos» (1918c, p. 189). De forma sarcástica, supuso que esos «cortinones horribles, grotescos» (p. 189) eran los del teatro chino de la calle del Rastro de la Huaquilla, en Barrios Altos, incendiado en 1916.

Castillo deseaba un cambio, pero, según las renovaciones modernas dadas en otras iglesias locales, aquel no sería el esperado por el crítico y suscitaría en San Blas un desenlace funesto. La remodelación del interior al gusto moderno podría conducir a la pérdida de bienes virreinales, especialmente el famoso púlpito que posee: «[...] pena profunda causa pensar que tal maravilla de arte [el púlpito de San Blas] [...], bajo el impulso de un capricho, desaparezca del sitio» (p. 189).

Para entender su planteamiento, se debe analizar su comentario sobre lo ocurrido en la iglesia de la Compañía y en la de San Francisco. En el primer caso, el viajero increpó a la Junta Departamental del Cusco por la intervención de la fachada y el interior del templo. Su incomodidad llegó al punto de imaginar que dicha propuesta, por no cumplir con la correspondencia de los materiales reemplazados respecto a los originales, estuvo a cargo de un «loco o beodo».

Da derecho pensar así por las modificaciones bárbaras, inútiles, inicuas que se están haciendo y donde las fallas del mármol o el huamanga blanco se suplen tranquilamente con yeso. Por Dios, ¿no hay en toda la ciudad quien clame por semejante salvajismo? ¿No se le ocurre a la señorona Junta que más acerado, cultural y hasta barato sería no hacer restauraciones? La mayoría de los grandes edificios históricos llevan huellas de vetustez y a nadie se le ha ocurrido reparalos¹⁷⁰ [sic] con parches de yeso, susceptibles de ser barridos en una cuantas lluvias (Castillo, 1918c, p. 189).

Comparó lo sucedido con la correcta operatividad de la gestión del patrimonio monumental sobre edificios históricos europeos, a partir del conocimiento del ambiente y efectos climáticos. En ese sentido, su argumento concordó con la

170 Error tipográfico. Quiso decir «repararlos».

teoría ruskiniana y el pensamiento de William Morris acerca del cuidado patrimonial en Inglaterra, el Anti-restoration Movement: conservar el edificio para evitar su intervención (Fernández Alba *et al.*, 1997).

En el segundo caso, el interior de la iglesia de San Francisco fue «despojado de sus opulentas tallas antiguas y repleto de infame, rastacuerísima gotiquería» (Castillo, 1918c, p. 189). Es posible que el problema fuese incluir estilos diferentes al barroco como parte de los agregados modernos; caso especial fue el retablo mayor reemplazado por uno neoclásico en el siglo XIX. A fin de «poner coto a ciertos desmanes», el crítico propuso dar «castigo para los herejes de nuevo cuño, [...] aplicarles la misma pena que ellos aplicaban en épocas anteriores a los herejarcas: el de flajelarlos [sic] en plaza pública» (p. 189).

El cronista rompió con esta ácida actitud al referirse a la labor de la orden mercedaria, pues ella protegió, cuidó y mantuvo de manera fiel, la arquitectura de su templo, así como su patrimonio mueble. Esta postura la enfatizó al ilustrar uno de sus ensayos con las fotografías que muestran la fachada de la iglesia de la Merced, la calle, así como un detalle del claustro conventual.

La misma sinceridad y calor que gasto hablando mal de los franciscanos cuzqueños, usaré al elogiar el noble proceder de los mercedarios, quienes al realizar las modificaciones de su templo, lo hacen con verdadero criterio, respetando su carácter y estilo (p. 190).

El reconocimiento se extendió cuando compara a la iglesia con todas las demás del continente, calificándola como la mejor de América por la profusión áurea del primer claustro, la convergencia correcta del mudéjar y las aplicaciones renacentistas en los elementos arquitectónicos.

La gloria de las antiguas construcciones coloniales cuzqueñas se halla en La Merced, su suntuosísimo primer claustro —creo que como estilo y riqueza nada hay en el continente que le supere. Los muros y techos hablan de un mudéjarismo de buena ley, alternando con las pompas del más bello renacimiento (p. 190).

Respecto a la escultura, Castillo sostuvo que los inusuales retablos de la iglesia de Santa Clara, hechos en el siglo XVIII, fueron ejemplos de la influencia del arte oriental en consonancia con el uso de «moldes churriguerescos» (p. 191). El crítico se sorprendió por la presencia del espejo, el acabado decorativo de algunas columnas,

además de la persistencia y destreza del artífice quechua por las ampulosas decoraciones de los elementos arquitectónicos. En ese sentido, valora la interpretación local, pero expuso que fue resultado del influjo —atribuido erróneamente— del arquitecto y escultor español José Benito de Churriguera (1665-1725).

Todos ellos, en todos sus planos arquitecturales —es decir los alquitraves [sic], frisos, fustes, zócalos, etc.— se exhiben formados exclusivamente por espejuelos. A la talla suple en absoluto el cristal mercuriado. De imaginarse es cuántas dificultades habrá tenido que vencer el constructor para llegar a tal fin especialmente al querer interpretar las volutas de un capitel, las estrías rectas o tortuosas de una columna. Seguramente que Churriguera [sic] nunca supuso hasta que límites lo llevarían los artífices quechuas (p. 191).

En la catedral, Castillo (1918b) evaluó el juicio del canónigo Víctor Pacheco sobre el altar mayor. Fue definido como ejemplar «único en su género» y «modelo de buen gusto» (p. 72). El crítico le dio crédito; argumentó que, a pesar de ser moderno, lo cual implicaba un quiebre en el espacio visual y estilístico del recinto, es superior al altar de la catedral de Lima, sobre todo por las planchas de plata de fina ley con que se elaboró. Es significativo añadir que Castillo transcribió el texto frontal del altar al modo como lo había hecho Hildebrando Fuentes en *El Cuzco y sus ruinas* (1905).

Una talla importante fue el púlpito de San Blas, considerado por el viajero como «el más bello ejemplar de la escultura ornamental existente en Cusco» (Castillo, 1918c, p. 189). Al describirlo, anexó una fotografía con la siguiente descripción: «El célebre púlpito de San Blas, la obra escultórica más bella del continente» (p. 189). Eso no impidió el cuestionamiento sobre su manufactura. Castillo estuvo en contra de la frase «excepcional» que se había versado sobre el objeto por el solo hecho de pensarse que es de una sola pieza. Si bien el crítico la definió, por su calidad técnica, como de «magnificencia inaudita, su belleza extraordinaria, suma, se patentizan de obra con la perfección de la factura» (p. 189), no especificó si es o no de un solo trozo.

Además de detener su pluma en los retablos y esculturas, hizo lo mismo con los muebles. Por ejemplo, en la catedral prima el armario de los Santos Óleos, obsequiado por el canónigo Justo Apu Sahuaraura (c. 1775-1853), el cual, para el crítico, es de un estilo «curiosísimo, mezcla de todos los que han existido, incluso el búdico y el incásico, primando preferentemente el estilo “crespo”, como acer-

tadamente califica el doctor Valcárcel las derivaciones ostentosas, exageradas que entre nosotros tuvieron las creaciones del Churriguera» (Castillo, 1918b, p. 73).

Por otro lado, estimó

[...] los libros corales, espléndidamente miniados, su estupenda custodia, de la cual han desaparecido su viril y sol respectivo circundante de oro macizo, sus ornamentos litúrgicos, de los cuales llama la atención por sus bordados y bello estilo la casulla mudéjar que se dice perteneció a Valverde (p. 73).

Cabe decir que la percepción de Castillo sobre el arte virreinal fue drástica. De la misma forma que evaluó a la pintura cusqueña bajo el tópico religioso, valoró la escultura local. En una oportunidad, sostuvo que cuando el mal llamado «copista» andino intentaba configurar algo nuevo, alejado del marco religioso, ejecutaba obras pésimas:

Cuando el escultor de la colonia labraba una imagen religiosa lo hacía cumplidamente; en cambio cada vez que intentaba otros temas lo hacía desastrosamente: el león monumental que adorna la gran escalinata de la misma casa La Torre [Casa del Almirante] no desmentirá lo que digo (p. 74).

En la citada Casa del Almirante, Castillo encontró una litera de los tiempos del propietario que le dio mote al edificio, don Fadrique de Manrique. Aquel mueble fue un importante punto de partida para la remembranza del pasado virreinal. Luego de describirla como «chapeada de cueros, sedas y herrajería áurea» (p. 74), pensó en que si la actual propietaria saliera en mantilla en dicha litera

[...] la ilusión de la vida colonial sería absoluta, pues para el efecto escénico, realidad del ambiente no faltan el indio y el fraile que suben la cuesta de casa, el altarico callejero de la esquina, el repicar sonoro de las campanas en el templo vecino, el semblante gordo y sucio de la ventera que se asoma rosario en mano en el umbral del cercano tenducho [...] (p. 74).

En Cochabamba, Castillo (1918g) ingresó acompañado de su cicerone, el pintor boliviano Peredo, a la iglesia de Santa Teresa y a la de San Francisco, donde encontró «reminiscencias de la arquitectura religiosa del coloniaje entre nosotros» (p. 286); sin embargo, también encontró los estragos del proceso de moderni-

zación sobre los templos virreinales cochabambinos: «Los modernizadores están aquí de plácemes. No hay templo ni edificio que no lo hayan “barbarizado”, es el calificativo exacto. Todas, absolutamente todas las iglesias, sin excepción de una sola, refulgen del más loco y cursi goticismo» (p. 286).

Acusó que las remodelaciones hechas en el altar de la Virgen de Lourdes de la catedral de La Paz la dejaron como si «se hubiera estrellado, tras frenético vuelo, una enorme montgolfiera». Caso especial fue la iglesia de Santa Clara, pues su templo y claustro virreinal fueron comprados por el Gobierno boliviano por un precio de dos millones de pesos, a fin de que las monjas clarisas se den el «gusto de tener un monasterio y templos góticos de yeso» (p. 286), empresa que, para la fecha y según el crítico, alcanzaba el costo de un millón de pesos.

En Chile, a Castillo (1918i) le pareció demasiado recargada y lujosa la catedral virreinal de Santiago, edificada en el siglo XVIII. Hizo hincapié en que sus retablos ostentaban placas de las «generosas» (p. 380) donantes que la han auspiciado.

En Córdoba, se refirió a un importante repositorio de arte virreinal con su catedral, de «fuerte carácter colonial» expuesto en la fachada, torres y cúpula central, «derivación de la arquitectura que a fines del siglo dominara el Cusco» (Castillo, 1918m, p. 471). Sin embargo, el crítico aclaró que, a pesar de estar profusamente decorado su interior con «oros y mármoles», no llegaba a ser un paradigma como los templos virreinales del sur andino, ya que, a comparación de ellas, esta era «pobre para quien sabe ver de estas cosas en su valor exacto» (p. 471).

En Buenos Aires, los interiores particulares ejercieron de repositorios de objetos muebles virreinales significativos. La factura de las sillerías de los siglos XVII y XVIII de la casa de Fernández Blanco competían e, incluso, superaban a las existentes en Lima, Cusco y Arequipa. Castillo hizo una especial distinción con un ejemplar que, según fuentes orales, era del marqués de Sobremonte. Acto seguido, el crítico desestimó la correspondencia y concibió que, a partir de las características formales, el mobiliario posiblemente fuese de data más antigua. Certificó que era más precioso que los de algunos coleccionistas limeños. Ello lo encaminó a reflexionar sobre la desaparición progresiva de los bienes virreinales e históricos en el Perú:

Conozco los mejores mobiliarios coloniales existentes en Lima, Cuzco y Arequipa y al ver estos primorosos juegos de sillería —al menos los correspondientes a los siglos XVII y XVIII, el rocorismo y sus derivaciones franco-españolas en América— juzgo que el Perú ha comenzado ya a perder sus más bellos ejemplares (Castillo, 1918t, p. 640).

Conclusiones

La crítica de arte de Teófilo Castillo se compone de aspectos teóricos y técnicos. El autor asume el concepto de *crítica* como un análisis profundo de una obra de arte, lo cual sugiere una naturaleza amplia que le permite tratar obras de diferentes tiempos y vincularlas a su presente. A partir de la consistencia de la obra, prioriza lo conceptual sobre lo artístico y viceversa, esto de acuerdo a la factura y el propósito del objeto evaluado. El estilo usado en sus escritos es libre, se torna reflexivo, descriptivo, sarcástico y aplica comparaciones. Castillo es un hombre de transición, se posiciona entre la crítica no profesional y el surgimiento de la crítica académica.

El cronista responde a la naturaleza de la crítica de arte sudamericana de finales del siglo XIX e inicios del XX, en el tránsito de la crítica *amateur* a la profesional. Es, además, parte del grupo de artistas que, motivados por la necesidad de promover un escenario artístico de calidad, ejercieron como críticos debido a la pertinencia que creían tener al saber sobre las técnicas artísticas; en el caso de Castillo, ello se complementa con un alto grado de educación estética obtenido gracias a sus travesías. En ese sentido, el crítico utiliza el viaje como herramienta de desarrollo, aliciente y estrategia de complementación personal y colectiva. Esto último se percibe en los itinerarios que emprendió desde 1887 hasta 1920 y, desde luego, en el viaje a La Plata.

Los cuatro viajes de Castillo, publicados en prensa, guardan características comunes. En todos analiza un área específica, ya sea un país o ciudad determinada. En muchos casos, alterna los análisis de obras de arte, artistas y tiempos artísticos con críticas de índole social, política, económica y geográfica. Inicia sus escritos con una descripción natural, así como con evocaciones históricas que tienden a lo literario. Luego, incrusta experiencias de un viaje en otros, como recurso aleccionador, ejemplificador y evaluativo.

La importancia de estudiar los ensayos de la serie «En viaje. Del Rímac al Plata» (1917-1918) radica en que esta es la primera muestra de crítica realizada por un peruano sobre las obras de arte y asuntos artísticos tratados en el Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Este conjunto de escritos, asumidos como relatos

autobiográficos, dan muestra de Castillo como un tipo extravagante, que viaja por placer y estudio, con acciones y pensamientos autónomos y que no toma en cuenta anteriores crónicas de viaje. Asimismo, la serie deja traslucir las preferencias y aspiraciones del autor, que sobrepasan el ámbito artístico. Así, el ensayista, además de potenciar los intereses de sus coetáneos, trata de institucionalizarse en el escenario cultural peruano a través de los contactos profesionales que tejió desde su estadía en Europa y Argentina, antes y durante el viaje de 1917.

Los factores que determinaron su itinerario a La Plata fueron dos: el cansancio físico causado por el arduo trabajo artístico realizado y la mediocridad de los gustos e intereses de la sociedad peruana, la cual desatiende la apreciación artística de calidad. En sus ensayos, Castillo señaló a Argentina y Chile como los países sudamericanos referentes por sus desarrollos culturales, urbanísticos y artísticos, aspectos que creyó convenientes replicar en el Perú. Bolivia, en líneas generales, comparte similar o peor situación que la república peruana. En ese sentido, la travesía a La Plata le sirvió al carhuacino para exponer el problema de la falta institucional respecto a la protección e incentivo del arte nacional. Problemática producida por los discursos contrapuestos y un falso orgullo. Para Castillo, las edificaciones incas, los bienes histórico-artísticos milenarios y los objetos culturales virreinales constituían muestrarios del desarrollo cultural y de la identidad de la sociedad peruana. Por ello, y bajo esos preceptos, propuso su protección por ser fuente de la memoria colectiva del país.

Por otro lado, el crítico tuvo una postura marcada respecto a la producción del artista indígena en el arte virreinal. Evalúa al primero bajo los cánones del arte occidental, de ahí que concluya que este carece de originalidad y solo es un copista instruido. En el caso de la escultura, resulta más permisible cuando el artífice local ejecuta temas religiosos, mas no otros encargos. A este desmerecimiento sobre las artes hechas por manos indígenas durante el virreinato se suma una teoría propuesta, debido a su afición a las «japonerías» y al aplicar exclusivamente el análisis formal, respecto a que existieron ejemplares reveladores de la influencia oriental sobre el arte virreinal.

Las diversas disciplinas y géneros artísticos evaluados en el viaje a La Plata demuestran la desarrollada sensibilidad estética alcanzada por Castillo. Así, en el caso de la pintura, desdeña el valor «fotográfico» del retrato, entendiéndose ello como una reproducción mecánica y documental; propone, en cambio, una interpretación artística y conceptual que perennice —de forma prudente— a una persona.

Un caso relevante fue el lienzo la *Alegoría del trabajo* del argentino Pedro Subercaseaux, pues es la obra contemporánea más importante, a nivel latinoamericano, que estudio Castillo, debido al concepto de «patriotismo» que connotaba y a la elección pertinente de un artista oriundo para que trate sobre un tema que hable de su propio país. Fue, además, la excusa perfecta para que el carhuacino brinde su postura acerca de la construcción simbólica de una nación desde el arte.

En la escultura, Castillo encontró el principal referente en el argentino Pedro Zonza Briano, cuya plástica sintetizaba la praxis de los referentes de la estatuaría moderna: el francés Auguste Rodin, quien murió poco antes de que el peruano emprendiera su viaje, y los italianos Medardo Rosso y el «atemporal» Miguel Ángel. Castillo consideró, a partir del estudio de la obra de Zonza Briano, la adecuada armonía que debería existir entre la escultura y la base en la escultura pública. Esta reflexión le conlleva a pensar, además, que la escultura cumple, en ciertos casos, la función de desequilibrar la monotonía visual cuando es posicionada en torno a una arquitectura clasicista.

En lo que respecta a la caricatura, el crítico la asumió como una impresión rápida e incesante que se bifurca en dos naturalezas: el humorismo, sofisticado en esencia, y el deformismo, de carácter destructivo. Para él, la caricatura hecha en Argentina fue el modelo del humorismo moderno sudamericano, superior al deformismo practicado en Brasil, y que, desde luego, constituía la ruta a seguir para los caricaturistas peruanos.

Sobre la fotografía, el ensayista desapueba el retoque fotográfico y, en antítesis a ello, propone como modo correcto la interpretación pictórica del natural. Por otra parte, y a partir del análisis a dos piezas de arte decorativo, Castillo valoró la capacidad del arte milenario para integrarse, explícitamente, mediante el aspecto formal e iconográfico, a la producción artística contemporánea como recurso creativo.

Es importante añadir que el crítico peruano se mantuvo activo como artista durante el viaje a La Plata con la ejecución de pinturas, dibujos, ilustraciones y fotografías. Gran parte de sus puntos de interés fueron los objetos culturales virreinales y del antiguo Perú, además de vistas naturales que responden a su imperativo: perennizar los elementos de identidad cultural. Es interesante que el viajero desista de ejecutar obra alguna en Argentina y Chile, salvo el registro fotográfico, posiblemente por el proceso de modernización que afrontaban las ciudades y la diferencia en cuanto a la tradición histórica sucedida entre el Perú y Bolivia frente a los otros dos países citados.

Castillo estuvo al tanto de las acciones de instituciones públicas y privadas sobre la enseñanza del dibujo, pues entendía que el estudio de esta disciplina es una herramienta sistemática para promover el arte desde la infancia. Durante el viaje, recopiló material artístico que planeó derivar a las escuelas de instrucción primaria y a los futuros estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Lima, la cual se encontraba a vísperas de crearse.

En esa misma línea, el crítico impulsó el desarrollo del Museo Nacional del Perú, con el fin de superar la desidia estatal y sacar al país del atraso. Asimismo, afirmó que la clave residía en el aporte privado, el cual traía consigo estabilidad y calidad. Este propósito responde a la demanda patriótica de contribuir al bienestar cultural del Perú, la intención de reivindicar a los pintores decimonónicos y contemporáneos nacionales, además de promover una educación estética.

Los ensayos de «En viaje. Del Rímac al Plata» son documentos históricos significativos, pues proporcionan un gran registro de exponentes y obras de arte —algunos de ellos ausentes en las investigaciones—, y tópicos de interés actuales, así como información sobre el repertorio conceptual y estético de Teófilo Castillo durante su etapa madura y próxima al exilio. La revisión de estos textos no solo sirve para conocer la producción artística del viajero, también ayuda a comprender la formación de la crítica de arte peruana durante la transición del siglo XIX al XX.

Bibliografía

- ACHA, Juan (1992). *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México D. F.: Trillas.
- ACHA, Juan (2003). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México D. F.: Coyoacán.
- ALLAMAND, Ana Francisca (2008). *Alfredo Valenzuela Puelma. El rigor de la academia*. Santiago de Chile: Origo.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis (1928). *La pintura en Chile*. Santiago de Chile: La Ilustración.
- ANÓNIMO (1908). «Nuevos rumbos». *Variedades*, (Prospecto), 1-2.
- ANÓNIMO (1916). «El futuro Palacio Arzobispal». *Variedades*, (458), 1613-1614.
- ANÓNIMO (13 de octubre de 1917). «En la Sociedad de Bellas Artes». *La Prensa*, pp. 1-2.
- ANÓNIMO (1917a). «Nuevos paisajes de Arequipa por E. Masías». *Variedades*, (501), 1054.
- ANÓNIMO (1917b). «El concurso fotográfico en la Sociedad de Bellas Artes». *Variedades*, (503), 1092.
- ANÓNIMO (1917c). «Agasajo a Don Teófilo Castillo». *Variedades*, (507), 1186.
- ANÓNIMO (1918a). «Hermoso paisaje arequipeño». *Variedades*, (522), 218.
- ANÓNIMO (1918b). «Por el Arte Nacional». *Variedades*, (527), 330.
- ANÓNIMO (1919a). «Inauguración de la Escuela de Bellas Artes». *Variedades*, (581), 323.
- ANÓNIMO (1919b). «Desde la niñez hasta la edad madura. La Kodak». *Variedades*, (581), 325.
- ARTUNDO, Candelaria (2004). «Atalaya. Cronología biográfica y crítica». En Patricia Artundo (ed.), *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya* (pp. 411-420). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- ATALAYA (2004). «Salón Nacional de Arte-1912. Consideraciones». En Patricia Artundo (ed.), *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya* (pp. 381-389). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- BARREDA, Enrique Domingo (1912). «Sobre un aspecto del arte contemporáneo». *Ilustración Peruana*, (144), 20-21.
- BAUDELAIRE, Charles (1963). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- BENVENUTTO, Neptalí (1923). *Parlamentarios del Perú contemporáneo. 1904-1923*. Lima: Imprenta Malatesta.
- BOIXADÓS, María Cristina (2013). *Plazoleta Vélez Sarsfield*. Córdoba: Secretaría de Ambiente de la Municipalidad de Córdoba / Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

- BOSELLI, Carlo (1968). *Dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*. Milán: Garzanti.
- BRUGHETTI, Romualdo (1995). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- CALDCLEUGH, Alexander (1971). «El Perú en víspera de la Jura de la Independencia (1821)». En Estuardo Núñez (comp.), *Relación de viajeros* (volumen 1, pp. 175-198). Lima: Comisión Nacional de Sesquicentenario la Independencia del Perú.
- CANTUARIAS ACOSTA, Ricardo (1998). «El transporte en Lima del Virreinato a la República». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (25), 107-129.
- CASTILLO, Carlos Aitor (1990). «Nuestros grandes maestros. Teófilo Castillo». *Kantú*, (8), 5-8.
- CASTILLO, Teófilo (24 de marzo de 1887). «El país del arte». *El Comercio*, p. 2.
- CASTILLO, Teófilo (1913). «De Arte. La estatua de Castilla por Lozano». *Varietades*, (286), 2448-2450.
- CASTILLO, Teófilo (1914a). «De Arquitectura». *Varietades*, (325), 792-793.
- CASTILLO, Teófilo (1914b). «A propósito del monumento a José Gálvez». *Varietades*, (330), 900-902.
- CASTILLO, Teófilo (1914c). «El arte fotográfico en el Perú». *Varietades*, (343), 1306.
- CASTILLO, Teófilo (1914d). «Interiores limeños VI. Casa del Dr. Javier Prado y Ugarteche». *Varietades*, (355), 1567-1571.
- CASTILLO, Teófilo (1915a). «Interiores limeños XIV. Casa de la sucesión del Dr. Pablo Olaechea y Casa del Doctor Manuel Augusto Olaechea». *Varietades*, (384), 2283-2288.
- CASTILLO, Teófilo (1915b). «Notas de arte». *Varietades*, (385), 2365-2366.
- CASTILLO, Teófilo (1915c). «Interiores limeños XVIII. Casa del Dr. D. Felipe de Osma y Pardo». *Varietades*, (405), 2920-2924.
- CASTILLO, Teófilo (1916a). «Notas de arte». *Varietades*, (409), 27-28.
- CASTILLO, Teófilo (1916b). «Notas de arte. Marcial Plaza Ferrand». *Varietades*, (413), 148.
- CASTILLO, Teófilo (1916c). «Notas de arte». *Varietades*, (415), 200.
- CASTILLO, Teófilo (1916d). «Notas de arte. Exposición Franciscovich». *Varietades*, (416), 224-226.
- CASTILLO, Teófilo (1916e). «Notas sobre arte». *Varietades*, (418), 282-284.
- CASTILLO, Teófilo (1916f). «Notas de arte». *Varietades*, (424), 501-506.
- CASTILLO, Teófilo (1916g). «Interiores limeños XXI. Casa del señor Eduardo Muelle y La Torre Ugarte». *Varietades*, (431), 721-724.
- CASTILLO, Teófilo (31 de julio de 1917). «En la sociedad de Bellas Artes. Exposición de pinturas y esculturas». *El Comercio*, p. 2.
- CASTILLO, Teófilo (1917a). «En viaje. Del Rímac al Plata». *Varietades*, (510), 1258-1260.

- CASTILLO, Teófilo (1917b). «En viaje. Del Rímac al Plata. Arequipa I». *Variedades*, (511), 1286-1288.
- CASTILLO, Teófilo (1917c). «En viaje. Del Rímac al Plata. Arequipa II». *Variedades*, (512), 1305-1306.
- CASTILLO, Teófilo (1918a). «En viaje. Del Rímac al Plata. Arequipa II». *Variedades*, (514), 47-49.
- CASTILLO, Teófilo (1918b). «En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco I». *Variedades*, (515), 70-74.
- CASTILLO, Teófilo (1918c). «En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco II». *Variedades*, (521), 189-191.
- CASTILLO, Teófilo (1918d). «En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco II. Conclusión». *Variedades*, (522), 210-212.
- CASTILLO, Teófilo (1918e). «En viaje. Del Rímac al Plata. Puno. El Titicaca. La capital boliviana». *Variedades*, (523), 233-236.
- CASTILLO, Teófilo (1918f). «En viaje. Del Rímac al Plata. Tiahuanaco y Posnanski. Oruro. Cochabamba». *Variedades*, (524), 257-259.
- CASTILLO, Teófilo (1918g). «En viaje. Del Rímac al Plata. Cochabamba. Conclusión». *Variedades*, (525), 286-287.
- CASTILLO, Teófilo (1918h). «En viaje. Del Rímac al Plata». *Variedades*, (528), 353-355.
- CASTILLO, Teófilo (1918i). «En viaje. Del Rímac al Plata. Antofagasta. Una ciudad progresista. En ruta a Valparaíso». *Variedades*, (529), 379-380.
- CASTILLO, Teófilo (1918j). «En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso. Santiago. Los Andes I». *Variedades*, (530), 407-410.
- CASTILLO, Teófilo (1918k). «En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso. Santiago. Los Andes II». *Variedades*, (531), 433-436.
- CASTILLO, Teófilo (1918l). «En viaje. Del Rímac al Plata. Tercera travesía de Los Andes. Mendoza. San Luis». *Variedades*, (532), 451-454.
- CASTILLO, Teófilo (1918m). «En viaje. Del Rímac al Plata. Córdoba. Tucumán I». *Variedades*, (533), 471-474.
- CASTILLO, Teófilo (1918n). «En viaje. Del Rímac al Plata. Córdoba. Tucumán II». *Variedades*, (534), 495-498.
- CASTILLO, Teófilo (1918o). «En viaje. Del Rímac al Plata. Tucumán. Rosario». *Variedades*, (535), 524-527.
- CASTILLO, Teófilo (1918p). «En viaje. Del Rímac al Plata. Rosario. Buenos Aires». *Variedades*, (536), 543-546.
- CASTILLO, Teófilo (1918q). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires». *Variedades*, (537), 558-562.

- CASTILLO, Teófilo (1918r). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires II». *Variedades*, (538), 589-592.
- CASTILLO, Teófilo (1918s). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires III». *Variedades*, (539), 613-616.
- CASTILLO, Teófilo (1918t). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires IV». *Variedades*, (540), 637-641.
- CASTILLO, Teófilo (1918u). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires V». *Variedades*, (541), 663-666.
- CASTILLO, Teófilo (1918v). «Nota de arte». *Variedades*, (542), 687-688.
- CASTILLO, Teófilo (1918w). «En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires VI». *Variedades*, (543), 721-724.
- CASTILLO, Teófilo (1918x). «En viaje. Del Rímac al Plata. Conclusión. El regreso». *Variedades*, (545), 767-770.
- CASTILLO, Teófilo (1918y). «Nota de arte. Daniel Hernández y la Academia de Bellas Artes». *Variedades*, (549), 862-863.
- CASTILLO, Teófilo (1918z). «De Arte. La exposición Challe». *Variedades*, (552), 936-938.
- CASTILLO, Teófilo (1918aa). «De Arte. Enrique D. Barreda. Artista Pintor». *Variedades*, (556), 1031-1034.
- CASTILLO, Teófilo (1918bb). «América Monumental. El palacio Posnanski de la Paz». *Variedades*, (561), 1137-1140.
- CASTILLO, Teófilo (1918cc). «De Arte Nacional. Pancho Fierro I». *Variedades*, (564), 1199-1202.
- CASTILLO, Teófilo (1919a). «Arte Nacional. Vizcarra Vinatea - Raúl M. Pereyra». *Variedades*, (568), 54.
- CASTILLO, Teófilo (1919b). «La Exposición Brandes». *Variedades*, (573), 159-162.
- CASTILLO, Teófilo (1919c). «Impresiones de España IV». *Variedades*, (574), 176-179.
- CASTILLO, Teófilo (1919d). «Una visita a la Escuela de Bellas Artes. Las obras de Hernández». *Variedades*, (582), 345-347.
- CASTILLO, Teófilo (1919e). «De Arte. Respuesta a un escultor». *Variedades*, (584), 379-380.
- CASTILLO, Teófilo (1919f). «Impresiones de España VI. Córdoba». *Variedades*, (588), 459-463.
- CASTILLO, Teófilo (1919g). «Semblanzas de artistas V. José María Eguren». *Variedades*, (590), 499-502.
- CASTILLO, Teófilo (1919h). «Vida limeña. Tello en la universidad». *Variedades*, (591), 524-528.
- CASTILLO, Teófilo (1919i). «De Actualidad. José Sabogal y sus obras». *Variedades*, (594), 587-590.

- CASTILLO, Teófilo (1919j). «De Actualidad. Dos cartas. De Enrique Barreda y Teófilo Castillo». *Variedades*, (598), 683-684.
- CASTILLO, Teófilo (1919k). «Escultura notable». *Variedades*, (611), 963.
- CASTILLO, Teófilo (1920). «De Arte. Crítica retrospectiva. El caso koek koek. Mi despedida». *Variedades*, (638), 518-520.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso (1980). «La crítica de los diletantes». *Revista de la Universidad Católica*, (8), 81-93.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso (1981). «Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)». *Hueso Húmero*, (9), 58-69.
- CLOVIS (15 de diciembre de 1917). «La hora actual». *El Comercio*, p. 1.
- COBAS CAGNOLATI, María Silvia (2017). «José León Pagano y el valor histórico del arte. El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino». *Armiliar*, (1), 75-82.
- COLUMBA, Ramón (2007). *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Dunken.
- COMISIÓN NACIONAL DE EVALUACIÓN Y ACREDITACIÓN UNIVERSITARIA (1998). *Informe final. Evaluación externa de la Universidad Nacional de Tucumán*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria / Ministerio de Cultura y Educación.
- CONTRERAS CARRANZA, Carlos y Marcos CUETO (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORSANI, Patricia Viviana (2003). «Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país». [Ponencia]. *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Corsani.pdf>.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria (2016). «Tránsitos. Colección de Esculturas del MNBA». En Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (ed.), *Tránsitos. Colección de Esculturas del MNBA* (pp. 9-17). Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel (1984). *ARTE. Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago de Chile: Antártica.
- DAIREAUX, Godofredo (1908). «Arte Nacional». *Athinae*, (4), 3-4.
- DAIX, Pierre (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.
- DARÍO, Rubén (2015). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE (1910). *Catálogo Oficial Ilustrado*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio; Roberto FERNÁNDEZ; Javier RIVERA *et al.* (1997). *Teoría e historia de la restauración* (tomo 1). Madrid: Munilla-Lería.
- FERNÁNDEZ, Justino (1951). «José Martí como crítico de arte». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5(19), 7-48.
- FERNÁNDEZ, Justino (2008). *Pensar el arte. Antología*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FUENTES, Hildebrando (1878). *Rápida ojeada del arte a través de los siglos*. (Tesis de bachillerato). Universidad de San Marcos, Lima.
- FUENTES, Hildebrando (1903). *Recuerdos de un viajero. Costas del Pacífico, Estados Unidos de N. A., Inglaterra, Francia, Italia, Austria-Hungría y España*. Lima: Gmo. Stolte.
- FUENTES, Hildebrando (1905). *El Cuzco y sus ruinas. Apuntes geográficos, históricos, estadísticos y sociales*. Lima: Imprenta del Estado.
- FURIÓ, Vicenç (1990). «La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos». En Mireia Freixa, Eduard Carbonell, Vicenç Furió *et al.*, *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos* (pp. 3-59). Barcelona: Barcanova.
- GÁLVEZ, José (1915). «Eguren Larrea en Lima». *Varietades*, (390), 2514-2515.
- GARCÍA CALDERÓN, José (1908a). «Notas de arte peruano I. El hombre y el medio». *Varietades*, (Prospecto), 17-18.
- GARCÍA CALDERÓN, José (1908b). «Notas de arte peruano. Conclusión». *Varietades*, (1), 38-39.
- GARCÍA CALDERÓN, José (1908c). «Notas de arte peruano II. La obra». *Varietades*, (3), 113-115.
- GARCÍA CALDERÓN, José (1908d). «Notas de arte peruano». *Varietades*, (4), 145-146.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura (1907). «Rodin y Carrière». *Actualidades*, (233), 736-737.
- GÓMEZ, Miguel Ángel (1968). «Manuel Gálvez, crítico de arte». *Cuadernos de Historia del Arte*, (7), 47-54.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1994). *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GREZ, Vicente (1893). *Viaje de destierro*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- GRIFFIN BARROS, Verónica (2000). «Pedro Subercaseaux, pintor de la historia de Chile». En *Pedro Subercaseaux, pintor de la historia de Chile* (pp. 7-20). Santiago de Chile: Corporación Cultural de Vitacura.
- GROUSSAC, Paul (1897). *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires: Imprenta Pablo E. Coni e hijos.
- GUTIÉRREZ, Ramón (1997). *Arquitectura latinoamericana: textos para la reflexión y la polémica*. Buenos Aires: Epígrafe.

- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio (4 de setiembre de 1913). «Valioso obsequio de la señorita Isabel Ugarte al Museo de Historial Nacional». *La Prensa*, p. 4.
- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio (4 de mayo de 1914). «Sobre restitución al Museo de algunos retratos históricos». *La Prensa*, p. 3.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2005). «El monumento de los españoles en Buenos Aires». En Julián García Núñez. *Caminos de ida y vuelta* (pp. 105-110). Buenos Aires: Fundación Carolina / Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2012). «La caricatura en la Argentina, anticipo de vanguardia (1917-1924)». En Hugo Maradei (coord.), *Bicentenario: 200 años de humor gráfico. La Edad de Oro 1910-1960* (pp. 40-47). Buenos Aires: Museo del Dibujo y la Ilustración.
- GUZMÁN RUBIO, Federico Augusto (2013). *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX*. (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- JOCHAMOWITZ, Alberto (1949). *Pintores y pinturas. Crítica de arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- JODZINSKY, Claudia y Pedro CAVASSA (1981). «El corazón de una paloma, Plaza Congreso». En *Buenos Aires y sus esculturas* (pp. 56-83). Buenos Aires: Manrique Zago.
- KAUFFMANN DOIG, Federico (1961). *Historia de la arqueología peruana*. Lima: Tipografía Peruana S. A.
- KUHL, Isabel (2009). *Impresionistas*. Barcelona: Parragon Books.
- KUON ARCE, Elizabeth; Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES; Ramón GUTIÉRREZ y Graciela María VIÑUALES (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- LASTARRIA, José Victorino (2014). «Carta sobre Lima». En Hugo Bello (ed.), *José Victorino Lastarria. Obra narrativa* (pp. 151-195). Santiago de Chile:: Universidad Alberto Hurtado.
- LAUER, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LEONARDINI HERANE, Nanda (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- LEONARDINI HERANE, Nanda (ed.) (2015). *Crónicas de arte. Luis Varela Orbegoso (Clovis)*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- LEUNAM IROPPAICH, Oilita (1912). «Pedro Zonza Briano». *Pallas*, (4), 75-81.
- LIRA, Pedro (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago de Chile: Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda.
- LORENTE, Jesús Pedro (2017). *Grandes críticos de arte (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*. Asturias: Trea.
- MADRID, Alberto (2013). «Cuadro de costumbre: Vicente Grez, crítico de arte». *Aisthesis*, (54), 175-193.
- MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN, (2001). «El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942». En Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden (eds.), *La recuperación de la memoria. El primer siglo de fotografía. Perú 1842-1942* (volumen 1, pp. 20-133). Lima: Museo de Arte de Lima / Fundación Telefónica.
- MALHARRO, Martín (25 de mayo de 1910). «Movimiento artístico y estético en 1910». *La Prensa*, p. 35.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2016). «Schiaffino y Malharro: balances y perspectivas del arte argentino en el Centenario». En Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris (comps.), *Entre el arte en la Argentina y el arte argentino. Los artículos para el Centenario de Martín A. Malharro y Eduardo Schiaffino* (pp. 15-27). Buenos Aires: Área Transdepartamental de Crítica de Arte de la Universidad Nacional de las Artes / Prometeo Libros.
- MARCOY, Paul (2001). *Viaje a través de América del Sur. Del Océano Pacífico al Océano Atlántico* (tomo 1). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú / Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1991). *Escritos juveniles. La Edad de Piedra. Entrevistas, crónicas y otros textos* (tomo 3). Lima: Biblioteca Amauta.
- MARMONTEL, Jean-François (2009). «Crítico. Crítica». En Romà de la Calle (ed.). *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie* (pp. 145-174). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- MASTRÁNGELO, Andrea (2001). «Arqueología, tradición e identidad. La acción cultural sobre los menhires de la cultura Tafi - Tafi del Valle - Tucumán - Argentina». *Mundo de Antes*, (2), 119-136.
- MERINO (15 de diciembre de 1914). «De Ultratumba». *La Crónica*, p. 9.
- MICHELI, Mario de (1994). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- MOFFITT, John F. (1999). *Las artes en España*. Barcelona: Destino.
- MORRIS, Craig (1999). «La arquitectura del Tahuantinsuyo». En Franklin Pease G. Y., Craig Morris, Julián I. Santillana et al., *Los incas. Arte y símbolos* (pp. 1-59). Lima: Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

- MORTON, Mary G. (2006). «To Create a Living Art. Rethinking Courbet's Landscape Painting». En Mary G. Morton, Charlotte Eyerman y Dominique de Font-Réaulx, *Courbet and the Modern Landscape* (pp. 1-19). Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.
- MUJICA PINILLA, Ramón (2016). *La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- NÚÑEZ, Estuardo (2013). *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú. Apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-biográficos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- PACHAS MACEDA, Sofía (2009). *Aurora Cáceres «Evangelina». Sus escritos sobre arte peruano*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PACHAS MACEDA, Sofía (2014). «La crítica enfrentada por la obra femenina. A propósito del concurso de pintura Concha de 1914». [Ponencia]. *I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales «La producción visual de la sexualidad»*. Mar del Plata, Argentina.
- PAGANO, José León (1937-1940). *El arte de los argentinos* (3 volúmenes). Buenos Aires: Edición del autor.
- PAITAN LEONARDO, Diego (2015). «El saqueo del Coricancha. Teófilo Castillo». En Nanda Leonardini Herane (coord.), *El desnudo femenino en el arte latinoamericano del siglo XIX* (pp. 64-66). Lima: Grupo de Estudio Guanahaní.
- PAITAN LEONARDO, Diego (2018). «¡Adiós, melancolía! Relatos sobre la crítica y la institucionalidad artística en los ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata* (1917-1918) de Teófilo Castillo». *Illapa Mana Tukukuq. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, (15), 24-33.
- PAZ-SOLDÁN, Juan Pedro (1917). *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- POCHAT, Götz (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- POSNANSKY, Arthur (1913). *Das Treppenzeichen in den Amerikanischen Ideographien, mit besonderer Rücksicht auf Tihuanacu / El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tihuanacu*. Berlín: Dietrich Reimer.
- RADIGUET, Max (1971). *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- RAVINES, Rogger (1989). *Los museos del Perú. Breve historia y guía*. Lima: Dirección General de Museos / Instituto Nacional de Cultura.
- RICHON BRUNET, Ricardo (1910a). «El arte en Chile». En Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, *Catálogo Oficial Ilustrado* (pp. 25-37). Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

- RICHON BRUNET, Ricardo (1910b). «Conversando de arte». *Selecta*, (10), 337-338.
- RICHON BRUNET, Ricardo (1911). «Conversando de arte». *Selecta*, (4), 109-111.
- RICHON BRUNET, Ricardo (1912). «Conversando de arte». *Selecta*, (7), 193-197.
- ROBALINO SÁNCHEZ, Karla (2009). *La crítica de arte de Carlos Solari Sánchez Concha publicada en el diario «El Comercio» desde 1919 a 1924*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- RODRÍGUEZ OLAYA, Celia Herminia (2015). *Emilio Gutiérrez de Quintanilla: Entre la tradición y la modernidad*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ROMÁN, Élida (2008). *Teófilo Castillo (1857-1922)*. Lima: Centro Cultural Británico.
- RODRÍGUEZ ROMERA, Antonio (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- SALLENAVE DE SAGUÍ, Teresita (1979). «Las ideas estéticas en José León Pagano». *Cuyo*, (12), 87-96.
- SARTIGES, Eugène de (1947). «Viaje a las repúblicas de América del Sur». En Raúl Porras Barrenechea (ed.), *Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (pp. 1-128). Lima: Cultura Antártica.
- SCHIAFFINO, Eduardo (25 de mayo de 1910). «La evolución del gusto artístico en Buenos Aires 1810-1910». *La Nación*, pp. 187-203.
- SOBREVILLA, David (1994). «Tradición y modernidad en las culturas peruanas y sociedad». En David Sobrevilla y Pedro Belaúnde (eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 15-66). Lima: Epígrafe.
- SOLANA, Guillermo (1997). «La pintura y los testigos oculistas». En Guillermo Solana (ed.), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)* (pp. 13-28). Madrid: Siruela.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2016). «Iris y el feminismo aristocrático». *Revista Chilena de Literatura*, (92), 283-290.
- TABLADA, José Juan (1900). «Álbum del extremo oriente. Los pintores japoneses». *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, (9), 139-141.
- TELESCA DE ABBONDIO, Ana María; Laura MALOSETTI COSTA y Gabriela SIRACUSANO (1998). *Impacto de la «moderna» historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires..
- TORD, Luis Enrique (1991). «La escultura virreinal en Arequipa». En *Escultura en el Perú* (pp. 275-324). Lima: Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

- TORRE AMERIGUI, Iván de la (2012). *Aproximación a la crítica de arte. Definiciones, metodologías, problemáticas, debates y sinergias de una disciplina contemporánea en la frontera*. Tenerife: Universidad de La Laguna / Universidad de Málaga / Universidad de Sevilla / Universitat Friburgensis / Sociedad Latina de Comunicación Social.
- ULLOA, Luis de (31 de diciembre de 1914). «El premio Concha de pintura». *La Crónica*, p. 7.
- VALDELOMAR, Abraham (2001). «De Baltazar Gavilán a Reynaldo Luza». En *Obras completas* (tomo 4, pp. 98-101). Lima: Petróleos del Perú.
- VALLDEPERES, Manuel (1964). «Consideraciones sobre la crítica». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (178), 62-73.
- VENTURI, Lionello (1982). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VILLA, Rocío de la (2003). «El origen de la crítica de arte y los salones». En Anna María Guasch (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 23-62). Madrid: Ediciones del Serbal.
- VILLEGAS, Fernando y José Enrique TORRES (2005). «Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920». *Illapa Mana Tukukuq. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, (2), 39-56.
- VILLEGAS TORRES, Fernando (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- VILLEGAS TORRES, Fernando (2016). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- VOIONMAA TANNER, Liisa Flora (2005). *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- WILDE, Oscar (1968). *El crítico como artista. Ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2004). «La catedral de Lima y el “triumfo de la pintura”» En *La basílica catedral de Lima* (pp. 242-313). Lima: Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2010). «El patrimonio artístico del palacio legislativo». En Juan Günther, José García Bryce, Luis Eduardo Wuffarden *et al.*, *El Palacio Legislativo. Arquitectura, arte e historia* (pp. 113-200). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- YÁÑEZ SILVA, Nathanael (1933). *El hombre y el artista. Pedro Lira*. Santiago de Chile: Imprenta «El Esfuerzo».
- YÁÑEZ SILVA, Nathanael (1955). «Grandes exposiciones de arte». En *Medio siglo de Zig-Zag. 1905-1955* (pp. 220-226). Santiago de Chile: Talleres Zig-Zag.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio; Alberto MADRID LETELIER y Claudio CORTÉS LÓPEZ
(2013). «José Miguel Blanco: escritor de Bellas Artes». *Alpha*, (37), 149-162.

ANEXOS

ANEXO I
Relación de artistas y obras vistas, comentadas y referidas por Teófilo Castillo
en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata»

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Agrasot, Joaquín (1836-1919)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Alma-Tadema, Lawrence (1836-1912)	Belga	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Álvarez, Eduardo (1892-1967)	Español	Pintura	<i>El libro de misa de Anita</i> (1917)	<i>El libro de misa de Anita</i> (1917)		Acuarela sobre papel	Buenos Aires
Álvarez de Sotomayor, Fernando (1875-1960)	Español	Pintura	<i>Orfeo atacado por las bacantes</i> (1902) [Castillo la titula <i>Orfeo y las ninfas</i>]	<i>Orfeo atacado por las bacantes</i> (1902)		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Alonso, Juan Carlos (1886-1945)	Español	Pintura	<i>En Mar del Plata</i> (1917) «Retratos femeniles»	<i>En Mar del Plata</i> (1917)		Acuarela sobre papel No precisa	Buenos Aires
Ammannati, Bartolomeo (1511-1592)	Italiano	Escultura			<i>Leida y el cisne</i> (1540)	Labrado en mármol	Palacio Bargello, Florencia
Artigue, Federico (1826-1871)	Francés	Pintura	<i>Salomé</i>	<i>Salomé</i>		Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Bartels, Hans von (1856-1913)	Alemán	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Benedicto, Manuel (1875-1963)	Español	Pintura	<i>Sábado en Volendam</i> (1910) [Castillo la titula <i>Barbería Holandesa</i>]	<i>Sábado en Volendam</i> (1910)		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
			<i>Canto VII del Infierno de Dante</i> o <i>El suplicio de los avaros</i> o <i>El infierno de Dante</i> (1904) [Castillo la titula <i>El suplicio del oro</i>]	<i>Canto VII del Infierno de Dante</i> o <i>El suplicio de los avaros</i> o <i>El infierno de Dante</i> (1904)		Óleo sobre lienzo	
Benlliure, Mariano (1862-1947)	Español	Escultura	<i>Bailarina</i>			Labrado en mármol	Club Español, Buenos Aires
Bergeret, Pierre-Nolasque (1782-1863)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Bernaldo de Quirós, Cesáreo (1879-1968)	Argentino	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Besnard, Paul-Albert (1849-1934)	Francés	Pintura	«Una nota de púrpuras locos, violentos estupendos»	«Una nota de púrpuras locos, violentos estupendos»		No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Bilbao, Gonzalo (1860-1938)	Español	Pintura	<i>La limosna</i> (1905)			Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Blair, Edmund (1853-1922)	Inglés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Boldini, Giovanni (1842-1931)	Italiano	Pintura	<i>Retrato de Federico Guillermo Schwager II</i> (1888)	<i>Retrato de Federico Guillermo Schwager II</i> (1888)		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Bonheur, Marie Rosa (1822-1899)	Francesa	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Bonington, Richard (1802-1828)	Inglés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Bonnat, León (1833-1922)	Francés	Pintura	<i>Retrato de Isaac Fernández Blanco</i> (1909)	<i>Retrato de Isaac Fernández Blanco</i> (1909)		Óleo sobre lienzo	Casa de Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires
Bougureau, William-Adolphe (1825-1905)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Bracht, Eugen (1842-1921)	Suizo	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Brangvyn, Frank (1867-1956)	Anglogalés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Brissot de Warville, Félix (1818-1892)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Buisine-Rigot, Charles (1820-1893)	Francés	Escultura	«Pulpito»			Tallado en madera	Catedral, Arequipa
Cabanel, Alexandre (1823-1889)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
			«Lienzos con figuras»			Óleo sobre lienzo	Casa Goyeneche, Arequipa
			<i>El Marqués</i>			Óleo sobre lienzo	Casa Goyeneche, Arequipa
Campo, Francisco del (1837-1914)	Peruano	Pintura			<i>Vista del gran canal de Venecia</i> (1913)	Óleo sobre lienzo	Colección Javier Prado, Lima
					«Paisaje»	Óleo sobre lienzo	Colección Felipe Pardo, Lima
Canova, Antonio (1757-1822)	Italiano	Escultura			<i>Venus victoriosa</i> (1808)	Fundida en bronce	Galería Borghese, Roma
Cao Luaces, José María (1862-1918)	Español	Caricatura	«Dibujo»			Tinta sobre papel	Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Caraffa, Emilio (1862-1939)	Argentino	Pintura	«Pinturas»			Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Córdoba
Cárcova, Ernesto de la (1866-1927)	Argentino	Pintura	<i>Retrato de la Sra. María de la Cárcova y Ferrari</i> (1894)	<i>Retrato de la Sra. María de la Cárcova y Ferrari</i> (1894)		Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Casanova y Estorach, Antonio (1847-1896)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Casas, Ramón (1866-1932)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Castillo, Teófilo (1857-1922)	Peruano	Pintura			«68 retratos y una tela de costumbres del colonialaje»	Óleo sobre lienzo	Colecciones particulares, Lima
Chambi, Martín (1891-1973)	Peruano	Fotografía	«Grupos fotográficos»		«Un cuadro»	Óleo sobre lienzo	Colección Ántero Aspíllaga, Lima
Chaplin, Charles Joshua (1825-1891)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Papel de gelatina de plata	Centro Artístico, Arequipa
Checa, Ulpiano (1860-1916)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
						Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Ciardi, Guglielmo (1842-1917)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Columba, Ramón (1891-1959)	Argentino	Caricatura	«Caricatura de personajes y costumbres de la vida porteña»	«Caricatura de personajes y costumbres de la vida porteña»		No precisa	Buenos Aires
Concha, Ernesto (1875-1911)	Chileno	Escultura	<i>La miseria</i> (1908)			Labrado en mármol	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Constant, Benjamin (1845-1902)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Corot, Camille (1796-1875)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Correa Morales, Lucio (1852-1923)	Argentino	Escultura	<i>Monumento a Deán Gregorio Funes</i> (1911)	<i>Monumento a Deán Gregorio Funes</i> (1911)		Labrado en mármol y fundido en bronce	Parque Sarmiento, Córdoba
Courbet, Gustave (1819-1877)	Francés	Pintura	<i>Mer Orageuse</i> (c. 1869-1870)	<i>Mer Orageuse</i> (c. 1869-1870)		Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Coutan, Jules-Félix (1848-1939)	Francés	Escultura			<i>Monumento a Carlos Pellegrini</i> (1914)	Labrado en mármol y fundido en bronce	Plazuela Carlos Pellegrini, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Cuadros, Casimiro (1897-1986)	Peruano	Pintura	«Acuarelas»			Acuarela sobre papel	Centro Artístico, Arequipa
Cugnot, Louis-León (1835-1894) y Guillaume, Edmond (1826-1894)	Francés / Francés	Escultura / Arquitectura			<i>Monumento al Dos de Mayo</i> (1866-1874)	Labrado en mármol y fundido en bronce	Plaza Dos de Mayo, Lima
Cullen Ayerza, Hernán (1879-1936)	Argentino	Escultura	<i>El pescador</i>			Vaciado en bronce	Museo de la Universidad de Tucumán
Daumas, Louis-Joseph (1801-1887)	Francés	Escultura	<i>Monumento a San Martín</i> (1904)			Fundido en bronce y labrado en piedra	Plaza San Martín, Mendoza
Da Vinci, Leonardo (1452-1519)	Italiano	Pintura	<i>La última cena</i> [copia hecha en madera]			Tallado en madera	Casa Goyeneche, Arequipa
Degas, Edgar (1834-1917)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Delacroix, Eugène (1798-1863)	Francés	Pintura	«Dos obras»			Óleo sobre lienzo	Colección Pinelo, Cusco
Delaunais, Alfred (1876-1941)	Belga	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Dettmann, Ludwig (1865-1944)	Alemán	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Dhuicque, Eugène (1877-1955) y Lagae, Jules (1862-1931)	Belga / Belga	Escultura / Escultura	<i>Monumento a los dos Congresos</i> (1914)	<i>Monumento a los dos Congresos</i> (1914)		Labrado en mármol	Plaza del Congreso, Buenos Aires
Domenichino (1581-1641)	Italiano	Pintura			<i>Comunión</i>	Óleo sobre lienzo	Catedral, Cusco
Domingo Marqués, Francisco (1842-1920)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Driver, León-Ernest (1878-1951)	Francés	Escultura	<i>Primavera</i>	<i>Primavera</i>		Labrado en mármol	Plaza Rubén Darío, Buenos Aires
Dyck, Anton van (1599-1641)	Belga	Pintura	<i>Cristo</i> [atribuido]			Óleo sobre lienzo	Catedral, Cusco
Eberlein, Gustav (1847-1926)	Alemania	Escultura	<i>Fuente Alemana</i> (1910) <i>Monumento a Juan de Garay</i> (1915)			Fundido en bronce y labrado en piedra	Parque Forestal, Santiago de Chile
Fader, Fernando (1882-1935)	Francoargentino	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Falconí, Teófilo (s. XIX-s. XX)	Peruano	Arquitectura			«Casa en la Avenida El Sol»	No precisa	Lima

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Falguière, Alexandre (1831-1900)	Francés	Escultura	<i>Diana</i> (1891)	<i>Diana</i> (1891)		Labrado en mármol	Jockey Club, Buenos Aires
Fantin-Latour, Henri (1836-1904)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Favretto, Giacomo (1849-1887)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Ferrari, Juan Manuel (1874-1916)	Uruguayo	Escultura			<i>Monumento al Ejército de Los Andes</i> (1914)	Fundido en bronce y labrado en mármol	Plaza San Martín, Cerro El Pilar, Mendoza
Fortuny, Mariano (1838-1874)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Galofre, Baldomero (1846-1902)	Español	Pintura	«Algunas notas»			No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
			«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Gándara, Antonio de la (1861-1917)	Francés	Pintura	<i>Retrato de Leonor Uriburu de Anchorena y su hijo Emilio</i>	<i>Retrato de Leonor Uriburu de Anchorena y su hijo Emilio</i>		Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Gaudí, Antonio (1852-1926)	Español	Arquitectura			Basílica de la Sagrada Familia	No precisa	Barcelona
Gerôme, Jean-Léon (1824-1904)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Gilsoul, Victor (1867-1939)	Belga	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
González, Simón (1859-1919)	Chileno	Escultura	<i>Niño taimado</i> (1893)			Labrado en mármol	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
González y Martínez, Tomás	Peruano	Pintura	<i>Retrato del obispo Ochoa</i>	<i>Retrato del obispo Ochoa</i>		Óleo sobre lienzo	Casa de los marqueses de Venero, Cusco
Grosso Sánchez, Alfonso (1893-1983)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Guinier, Henri Jules (1867-1927)	Francés	Pintura	<i>Canción de la tarde</i> (1899)			Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Hernández, Daniel (1856-1932)	Peruano	Pintura	<i>Desnudo</i> (1883)	<i>Desnudo</i> (1883)		Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Herrera, Juan de (1530-1597)	Español	Arquitectura			«Altar de la iglesia de San Fernando»	No precisa	Granada
Hochkoepler, Guillermo (s. XIX-s. XX)	Peruano	Artes decorativas	«Tallas del paraminío en roble blanco americano»	«Tallas del paraminío en roble blanco americano»		Materiales diversos	Bolsa de Valores, Santiago de Chile
Holzappel, Carl (1865-)	Alemán	Pintura	«Decoración interior»	«Decoración interior»		Materiales diversos	Palacio de <i>El Diario Ilustrado</i> , Santiago de Chile
Irolli, Vincenzo (1860-1949)	Italiano	Pintura	«Cuadro»	«Cuadro»		Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Jiménez Aranda, José (1837-1903)	Español	Pintura	<i>Capricho</i>	<i>Capricho</i>		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Kaemmerer, Frederik (1839-1902)	Holandés	Pintura	«Cuadro»	«Cuadro»		Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Laso, Francisco (1823-1869)	Peruano	Pintura	«Lienzos religiosos»	<i>Baile de máscaras</i>		Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
						Óleo sobre lienzo	Catedral, Arequipa

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Laurens, Jean-Paul (1838-1921)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Lira, Pedro (1845-1912)	Chileno	Pintura	<i>La fundación de Santiago por Pedro de Valdivia</i> (1888) [Castillo la titula <i>La ejecución de Valdivia</i>]	<i>La fundación de Santiago por Pedro de Valdivia</i> (1888)		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Luigini, Ferdinand-Jean (1870-1943)	Italiano	Pintura	<i>Caballos arrastrando lanchas en el canal de Bruges</i>	<i>Caballos arrastrando lanchas en el canal de Bruges</i>		Pastel	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Lynch, Alberto (1851-1950)	Peruano	Pintura	<i>Últimos rayos</i>			Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Masías, Enrique (1898-1928)	Peruano	Fotografía	«Grupos fotográficos»	«Grupos fotográficos»		Papel de gelatina de plata	Centro Artístico, Arequipa
Matte, Rebeca (1875-1929)	Chilena	Pintura	<i>Horacio</i> (1900)			Labrado en mármol	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Maxence, Edgar (1871-1954)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Mayol, Manuel (1865-1929)	Español	Pintura / Caricatura	<i>Fin de huelga</i> (1917) <i>El vendedor de periódicos</i> (1918)	<i>Fin de huelga</i> (1917)		Óleo sobre lienzo No precisa	Buenos Aires Buenos Aires
Meifrén Roig, Eliseo (1859-1940)	Español	Pintura	«Algunas notas»			No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Meissonier, Ernest (1815-1891)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Menéndez Pidal, Luis (1861-1932)	Español	Pintura	<i>Retrato de la Sra. Adela S. de Remis</i>	<i>Retrato de la Sra. Adela S. de Remis</i>		Óleo sobre lienzo	Casa de Adela S. de Remis, Tucumán
Michetti, Francesco (1851-1929)	Italiano	Pintura	<i>El voto</i>			Óleo sobre lienzo	Museo de la Universidad de Tucumán
Miller, Jean-François (1814-1875)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Mombelli (s. XIX-s. XX)	Italiano	Artes decorativas	«Decoración de la sala principal»			No precisa	Teatro Colón, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Mora, Lola (1866-1939)	Argentina	Escultura	<i>La jura de la Independencia el 9 de julio de 1816</i> (1904)	<i>La jura de la Independencia el 9 de julio de 1816</i> (1904)		Vaciado en bronce	Casa de la Jura de la Independencia, Tucumán
			<i>La declaratoria del 25 de mayo de 1810 en el Cabildo de Buenos Aires</i> (1904)	<i>La declaratoria del 25 de mayo de 1810 en el Cabildo de Buenos Aires</i> (1904)		Vaciado en bronce	Casa de la Jura de la Independencia, Tucumán
			<i>La Libertad</i> (1907)	<i>La Libertad</i> (1907)		Labrado en mármol	Plaza principal de Tucumán
Morelli, Domenico (1826-1901)	Italiano	Pintura	<i>Ruinas de un templo</i>		<i>Monumento a Nicolás Avellaneda</i> (1913)	Labrado en mármol	Plaza Alsina, Buenos Aires
Moreno Carbonero, José (1860-1942)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Navarro, Dalmiro (s. XIX-s. XX)	Argentino	Artes decorativas	«Dos platos de cerámica moderna con dibujos tiahuaqueños»	«Dos platos de cerámica moderna con dibujos tiahuaqueños»		No precisa	Museo de Historia Natural, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Navazio, Walter de (1887-1921)	Argentino	Pintura	<i>Villa Dolores</i>			Óleo sobre lienzo	Museo de la Universidad de Tucumán
Negri, Roberto	Italiano	Escultura	<i>Monumento al Genio de la Libertad</i> (1910)			Fundido en bronce y base labrada en mármol	Plaza Italia, Santiago de Chile
Neuville, Alphonse de (1835-1885)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Nittis, Giuseppe de (1846-1884)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
No identificado	No determinado	Escultura	<i>Busto de José de San Martín</i> (1917)	<i>Busto de José de San Martín</i> (1917)		Fundido en bronce	Los Andes, Valparaíso
Nogales, Avelino G. (1869-1948)	Boliviano	Pintura	<i>Homenaje a la bandera</i> (1910) [Castillo la titula <i>La jura de la bandera</i>]			Óleo sobre lienzo	Centro Militar, La Paz
Oviedo, Pedro León	Peruano	Escultura	«Yeso»	«Yeso»		Esculpido en yeso	Centro Artístico, Arequipa
Panozzi, Americo (1887-1971)	Argentino	Pintura	«Algunas notas»			No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Pantigoso, Manuel Domingo (1901-1991)	Peruano	Pintura	«Estudios»	«Estudios»		No precisa	Centro Artístico, Arequipa
Pedreny, Jaime (1888-1941)	Español	Escultura	<i>Monumento a América y España</i>			Fundido en bronce	Plaza Colón, Antofagasta
Peynot, Émile (1850-1932)	Francés	Escultura	<i>Monumento de Francia a la Argentina</i> (1910)	<i>Monumento de Francia a la Argentina</i> (1910)		Labrado en mármol y granito	Plaza Francia, Buenos Aires
Pinazo, Ignacio (1849-1916)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Plaza Ferrand, Marcial (1876-1948)	Chileno	Pintura	<i>Retrato del pintor francés Louis M. Le Poittevin</i> (1905)	<i>Retrato del pintor francés Louis M. Le Poittevin</i> (1905)		Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
					<i>Coquetería</i>	Óleo sobre lienzo	Colección José Carlos Bernaldes, Lima
Pol, Víctor de (1865-1925)	Argentino	Escultura	<i>Cuadría</i> (1906)	<i>Cuadría</i> (1906)		Óleo sobre lienzo	Colección José Carlos Bernaldes, Lima
					<i>La mujer del espejo</i>	Fundido en bronce	Congreso de la Nación, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Posnansky, Arthur (1873-1946)	Austriaco	Artes decorativas	«Casa de Arthur Posnansky»	«Casa de Arthur Posnansky»		Materiales diversos	Casa de Arthur Posnansky, actual Museo Nacional de Arqueología, La Paz
Pradilla, Francisco (1848-1921)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Puig Roda, Gabriel (1865-1919)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Querol, Agustín (1860-1909)	Español	Escultura	<i>La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas</i> (1927)	<i>La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas</i> (1927)		Labrado en mármol y vaciado en bronce	Buenos Aires
Ribera, José de (1591-1652)	Español	Pintura		<i>Monumento a Francisco Bolognesi</i> (1905)	<i>Monumento a Francisco Bolognesi</i> (1905)	Fundido en bronce y labrado en mármol	Plaza Bolognesi, Lima
Ribot, Théodule-Armand (1839-1916)	Francés	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Luis de la Jara, Lima
Rocha, Héctor (1893-1958)	Argentino	Escultura	<i>Voluptas</i>			Labrado en mármol	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires Museo de la Universidad de Tucumán

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Rodin, Auguste (1840-1917)	Francés	Escultura	<i>El Pensador</i> (1907)			Vaciado en bronce	Plaza del Congreso, Buenos Aires
Rosales, Eduardo (1836-1873)	Español	Pintura	«Cuadro»		<i>Monumento a Domingo Faustino Sarmiento</i> (1900)	Vaciado en bronce y labrado en mármol	Esquina de las avenidas Sarmiento y del Libertador, Buenos Aires
Rusiñol, Santiago (1861-1931)	Español	Pintura	«Algunas notas»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Salinas, Ramón (s. XIX-s. XX)	Peruano	Arquitectura	«Refacciones en la catedral de La Paz»			No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
Sánchez Barbudo, Salvador (1857-1917)	Español	Pintura	«Cuadro»			No precisa	La Paz
Sardá de Núñez Chávez, Leonor (s. XIX-s. XX)	Peruana	Pintura	<i>Rayo de sol</i>			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Sartorelli, Francesco (1856-1939)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Centro Artístico, Arequipa
						Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Sartorio, Giulio Arístide (1860-1932)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Musco de Bellas Artes, Buenos Aires
Segantini, Giovanni (1858-1899)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Serra, Enrique (1859-1918)	Español	Pintura	«Un ocaso en las lagunas pontinas romanas»	«Un ocaso en las lagunas pontinas romanas»		Óleo sobre lienzo	Casa de Juan Bustamante, Arequipa
Sirio, Alejandro (1890-1953)	Español	Caricatura	<i>Las sonatas de Domenico Scarlatti</i>	<i>Las sonatas de Domenico Scarlatti</i>		Tinta sobre papel	Buenos Aires
Sívori, Eduardo (1847-1918)	Argentino	Pintura			«Dos obras autografiadas»	No precisa	Colección Teófilo Castillo, Lima
Sorolla, Joaquín (1863-1923)	Español	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Colección Pablo Cabrera, Córdoba
Subercaseaux, Pedro (1880-1956)	Chileno	Pintura	<i>Alegoría del trabajo</i> (1917)	<i>Alegoría del trabajo</i> (1917)		Óleo sobre lienzo	Bolsa de Valores, Santiago de Chile
			<i>El ensayo del himno nacional en la sala de la casa de María Sánchez de Thompson</i> (1909)	<i>El ensayo del himno nacional en la sala de la casa de María Sánchez de Thompson</i> (1909)		Óleo sobre lienzo	Museo Histórico, Buenos Aires
			<i>El Cabildo abierto del 22 de mayo de 1810</i> (1908)	<i>El Cabildo abierto del 22 de mayo de 1810</i> (1908)		Óleo sobre lienzo	Museo Histórico, Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Tadolini, Giulio (1849-1918)	Italiano	Escultura	<i>Monumento a Dalnacio Vélez Sarsfield</i> (1889)	<i>Monumento a Dalnacio Vélez Sarsfield</i> (1889)		Fundido en bronce y labrado en mármol	Plaza Vélez Sarsfield, Córdoba
Thays, Charles (1849-1934)	Francés	Arquitectura	Parque Sarmiento (1889)			Mixta, materiales diversos	Córdoba
			Parque 9 de Julio (1916)			Mixta, materiales diversos	Tucumán
			Plaza del Congreso de Buenos Aires (1910)			Mixta, materiales diversos	Buenos Aires
			Plaza Francia (1909)			Mixta, materiales diversos	Buenos Aires
Tito, Ettore (1859-1941)	Italiano	Pintura	«Cuadro»			Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Turner, Manuel (s. XIX-s. XX) y Emilio Agrelo (1856-1933)	Austriaco / Argentino	Arquitectura / Arquitectura	Edificio del Jockey Club (1897)			Mixta, materiales diversos	Calle Florida, Buenos Aires
Uth, Max (1863-1914)	Alemán	Pintura	<i>Abuelo</i> [Castillo la titula <i>Interior</i>]			Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Valenzuela Puelma, Alfredo (1856-1909)	Chileno	Pintura	<i>La perla del mercader o Marchand d'esclaves</i> (1884) [Castillo la titula <i>Esclava</i>]			Óleo sobre lienzo	Palacio de Bellas Artes, Santiago de Chile
Velázquez, Diego (1599-1660)	Español	Pintura			<i>La rendición de Breda</i> (1634-1635) [Castillo la titula <i>Las Lanzas</i>]	Óleo sobre lienzo	Catedral, Cusco
Vicars de Vile	Indeterminado	Pintura	«Cuadro»		<i>La fragua de Vulcano</i> (1630), [Castillo la titula <i>Vulcano</i>]	Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Villanueva, José Luis (1848-1932)	Peruano	Escultura	«Yeso»	«Yeso»		Esculpido en yeso	Centro Artístico, Arequipa
Villegas Cordero, José (1844-1921)	Español	Pintura	<i>Un dux</i>	<i>Un dux</i>		Óleo sobre lienzo	Museo de la Universidad de Tucumán
Zavalla, Pedro Ángel «Pelele» (1887-1952)	Uruguayo	Caricatura	«Caricatura de personajes y costumbres de la vida porteña»	«Caricatura de personajes y costumbres de la vida porteña»		No precisa	Buenos Aires

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo	Obra vista durante el viaje	Obra comentada	Obra mencionada	Técnica y material	Lugar
Zeballos, Fernando (1840-1900)	Peruano	Pintura / Artes decorativas	«Retratos» <i>Salomé</i> <i>Ruinas del Pestum</i>			Óleo sobre lienzo Óleo sobre lienzo Óleo sobre lienzo	No se precisa Casa Goyeneche y casa de Arturo Romaña, Arequipa
Ziem, Félix (1821-1911)	Francés	Pintura	«Decoración del techo de sala rectangular» «Cuadro»	«Decoración del techo de sala rectangular»		Temple Óleo sobre lienzo	Casa Goyeneche, Arequipa Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Zonza Briano, Pedro (1866-1941)	Argentino	Escultura	<i>Creced y multiplicaos</i> (1911) <i>Cristo Redentor</i> (1914)	<i>Creced y multiplicaos</i> (1911) <i>Cristo Redentor</i> (1914)		Vaciado en bronce Vaciado en bronce	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires
Zorn, Anders (1860-1920)	Sueco	Pintura	«Cuadro»	Cuadro		Óleo sobre lienzo	Casa de Lorenzo Pellerano, Buenos Aires
Zügel, Heinrich von (1850-1941)	Alemán	Pintura	«Algunas notas»			No precisa	Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

ANEXO 2

Relación de artistas mencionados por Teófilo Castillo en la serie «En viaje. Del Rímac al Plata», sin detenerse en sus obras

Artista	Nacionalidad	Disciplina señalada por Castillo
Arrunátegui, Rivas (s. XIX-s. XX)	Peruano	Pintura
Baca Flor, Carlos (1867-1941)	Peruano	Pintura
Bargomaneiro	Portugués	Caricatura
Bermúdez, Jorge (1883-1926)	Argentino	Pintura
Boecklin, Arnold (1827-1901)	Suizo	Pintura
Bordalo Pinheiro, Rafael (1846-1905)	Portugués	Caricatura
Botticelli, Sandro (1445-1510)	Italiano	Pintura
Buonarroti, Miguel Ángel (1475-1564)	Italiano	Escultura
Cano, Alonso (1601-1667)	Español	Arquitectura
Cappiello, Leonetto (1875-1942)	Italiano	Pintura
Capuz, Cayetano (1838-1912)	Español	Escultura
Churriguera, José Benito de (1665-1725)	Español	Escultura
Cifuentes, Manuel (s. XIX-s. XX)	Chileno	Arquitectura
Collivadino, Pío (1869-1945)	Argentino	Pintura
Correggio, Antonio Allegri da (1489-1534)	Italiano	Pintura
Della Valle, Ángel (1852-1903)	Argentino	Pintura
Dormal, Julio (1846-1924)	Belga	Arquitectura
Dow, Gerrit (1613-1675)	Holandés	Pintura
Durán, Carolus (1837-1917)	Francés	Pintura
Echevarría	Argentino	Pintura
Egas, Enrique (1455-1534)	Español	Arquitectura
Faria, Cândido Aragonés de (1842-1911)	Brasileño	Caricatura
Font Carreras, Augusto (1846-1924)	Español	Arquitectura
Franciscovich, Svetozar (s. XIX-s. XX)	Argentino	Pintura
Geiger, Augusto	Suizo	Arquitectura
Giudici, Reinaldo (1853-1921)	Ítaloargentino	Pintura
González, José Gabriel (1875-1952)	Peruano	Fotografía
Goursat, Georges «Sem» (1863-1934)	Francés	Caricatura
Guas, Juan (1430-1496)	Español	Arquitectura
Hall, Frederick (1860-1948)	Inglés	Pintura
Hokusai, Katsushika (1760-1849)	Japonés	Pintura
Jéquier, Emile (1866-1949)	Chileno	Arquitectura
Kiyonaga, Torii (1752-1815)	Japonés	Pintura

Le Poittevin, Louis (1847-1909)	Francés	Pintura
Loo, Louis-Michel van (1707-1771)	Francés	Pintura
Machuca, Pedro (c. 1495-1550)	Español	Pintura
Maestro, Matías (1766-1835)	Español	Arquitectura
Malachowski, Ricardo de Jaxa (1887-1972)	Polaco	Arquitectura
Malharro, Martín (1865-1911)	Argentino	Pintura
Martínez Montañés, Juan (1568-1649)	Español	Escultura
Meano, Víctor (1860-1904)	Italiano	Arquitectura
Merino, Ignacio (1817-1876)	Peruano	Pintura
Mochi, Giovanni (1831-1892)	Italiano	Pintura
Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682)	Español	Pintura
Obligado, María (1857-1938)	Argentina	Pintura
Pacheco, Francisco (1564-1644)	Español	Pintura
Peredo (s. XIX-s. XX)	Boliviano	Pintura
Pereira, Raúl María (1877-1933)	Portugués	Pintura
Puvis de Chavannes, Pierre (1824-1898)	Francés	Pintura
Rafael (1438-1520)	Italiano	Pintura
Ripamonte, Carlos (1874-1968)	Argentino	Pintura
Roll, Alfred Philippe (1846-1919)	Francés	Pintura
Rosso, Medardo (1858-1928)	Italiano	Escultura
Rubens, Pedro Pablo (1577-1640)	Flamenco	Pintura
Sarto, Andrea del (1486-1530)	Italiano	Pintura
Siegel, Alberto (1870-1938)	Austriaco	Arquitectura
Simon, Lucien (1861-1945)	Francés	Pintura
Sojo, Eduardo (1849-1908)	Español	Caricatura
Stein, Henri (1843-1919)	Francés	Caricatura
Teniers, David (1610-1690)	Flamenco	Pintura
Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770)	Italiano	Pintura
Tintoretto (1518-1594)	Italiano	Pintura
Tiziano (1490-1576)	Italiano	Pintura
Toba Sōjō (1053-1140)	Japonés	Caricatura
Veronés, Pablo (1528-1588)	Italiano	Pintura
Villar, Francisco (1871-1951)	Español	Pintura
Watteau, Antoine (1684-1721)	Francés	Pintura
Zuloaga, Ignacio (1870-1945)	Español	Pintura

Entre 1917 y 1918, el artista Teófilo Castillo (Carhuaz, 1857-Tucumán, 1922) emprendió una travesía por el sur andino peruano y las repúblicas de Bolivia, Chile y Argentina. A partir de dicho viaje, publicó una serie de veintiséis ensayos en la revista *Varietades*, a la cual denominó «En viaje. Del Rímac al Plata». Este conjunto de escritos constituye la primera muestra de crítica de arte realizada por un peruano sobre artistas sudamericanos, europeos y asiáticos; pues en dichos textos Castillo logra institucionalizar la crítica de arte mediante sus propios lineamientos artísticos y extraartísticos, formulando un juicio estético original y alejado de lo intuitivo.

Esta investigación aborda la faceta de crítico de Castillo, revisando sus comentarios sobre los artistas y las obras que pudo apreciar, las cuales comprenden un abanico de disciplinas, como la pintura, la escultura, la caricatura, la fotografía y las artes decorativas. Asimismo, se analiza la importancia de los viajes en la formación de su criterio artístico, a su parecer, fuente de enriquecimiento conceptual y de contacto directo con los artistas y sus obras.

A través de las crónicas de «En viaje. Del Rímac al Plata», Diego Paitan Leonardo hace evidente la directa confrontación entre el bagaje ideológico del trashumante y los entornos culturales desiguales de las ciudades que visitó Castillo, quien lamentaba la desidia presente en la sociedad peruana con respecto a la formación académica artística. En ese sentido, esta publicación expone cómo, desde la perspectiva del crítico, el arte y sus múltiples connotaciones permiten discutir sobre cuestiones sociales y reivindicar los propósitos que buscaban la institucionalización del arte nacional.

Diego Paitan Leonardo

Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha trabajado en mediación cultural para instituciones públicas y privadas, en ensayos curatoriales y en el registro, inventario y catalogación de bienes artísticos particulares. En la actualidad, es investigador de arte, teoría y crítica latinoamericana de los siglos XIX y XX.

Sus escritos han aparecido en revistas especializadas sobre arte y en los libros *El desnudo femenino en el arte latinoamericano del siglo XIX* (2015) y *Miguel Baca Rossi: retrospectiva (1917-2016)*. *La materia cobra vida. Arte e Historia modeladas* (2018).