



Detalle de *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* del artista Pedro Subercaseaux

¡Adiós, melancolía! Relatos sobre la crítica y la institucionalidad artística en los ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata* (1917-1918) de Teófilo Castillo

Diego Paitan Leonardo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

diegopaitan@hotmail.com

Resumen

La serie de ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata* (1917-1918) de Teófilo Castillo revelaron un balance de la realidad artístico-cultural peruana en el concierto sudamericano. Al detectar que la institucionalidad era responsable de las insuficiencias estatales, trató de configurarla como herramienta de reestructuración de los museos y academia nacionales, además de funcionar –ligado al concepto de patriotismo– como ente protector del artista nacional.

Palabras clave: crítica de arte, institucionalidad, patriotismo, viaje.

Abstract

The series of essays En viaje. Del Rímac al Plata (1917-1918) by Teófilo Castillo revealed a balance of the Peruvian artistic-cultural reality in the South American consensus. When detecting that the institutionalism was responsible for the state deficiencies, he tried to configure it as a restructuring tool the national museums and academy, as well as its functions, linked to the concept of patriotism, as a protective entity of the national artist.

Keywords: art criticism, institutionalism, patriotism, travel.

Ha transcurrido un siglo desde que el multifacético Teófilo Castillo (1857-1922) gestó la primera crítica de arte peruana con proyección sudamericana, debido a la interrelación de una serie de escritos con tres países de la región. Este propósito se remonta a 1917, cuando, con 60 años y en madurez plena, emprendió viaje hacia La Plata, Argentina, recorriendo a su paso el sur peruano (Arequipa, Cusco y Puno), Bolivia y Chile. Si bien declaró que el motivo de su partida era escapar de la mediocridad limeña y revitalizarse en los placeres que el viaje en sí proporciona, entre líneas, la melancolía fue un factor intrínseco revelado por la frustración de no comprender los banales intereses locales, la inaceptación de su figura como crítico impuesto ante los críticos diletantes y la nostalgia por la gozosa vida bonaerense pasada. Si bien Bolivia y Chile poseían notorios avances –e infortunios similares a los del Perú–, Argentina, el destino final elegido, adquirió una doble condición sustancial: escenario de excepcionales recuerdos personales, fue considerado como país modelo sudamericano por la promoción cultural y urbanística en el tránsito de siglos. Castillo condensó esta experiencia trashumante en los ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata*, publicados en la revista limeña *Variedades* entre el 8 de diciembre de 1917 y el 7 de abril de 1918.

Los avatares del viaje están emparentados con la complejidad de lo decible, esto en cuanto el crítico/viajero selecciona determinados tópicos del cúmulo posible, del mismo modo que utiliza estrategias retóricas para expresarse (y explicarse).

El problema de la identidad cultural y, en cierto modo, una duda ontológica, está entre líneas asumido en el marco del nacionalismo y el espíritu romántico-modernista de Castillo. Esta idea puede comprenderse al pensar los ensayos con tres preguntas categóricas: ¿qué fuimos?, ¿qué somos? y ¿qué queremos ser?, las mismas que traspasan el campo de lo individual-privado para revelarse hacia lo colectivo-público¹.

Los resultados del viaje pretendían ser un esfuerzo decoroso que reparase las deficiencias institucionales antes de la celebración del centenario de la independencia nacional. Ello se comprueba cuando examina, para seleccionar lo conveniente, ejemplares significativos de pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, fotografía y caricatura. En paralelo, Castillo problematizó sobre la necesidad de una Academia de Bellas Artes en Lima, tan reclamada desde la mitad del siglo XIX; la enseñanza del dibujo como elemento principal en el aprendizaje artístico, la protección patrimonial de bienes inmuebles y muebles, compuesta por artefactos de épocas milenarias peruanas y de la etapa virreinal, así como la presencia de artistas peruanos contemporáneos. Abordar dichos asuntos posibilitaba el brote de un diálogo entre tiempos históricos que respondan a una definición de la identidad peruana. Es de precisarse, además, que en no pocas ocasiones reflexionó sobre elementos inconexos a este planteamiento, ya que sus ensayos, a decir del propio Castillo, son impresiones furtivas de un viaje, donde se intensifica lo sensible y los objetivos iniciales –consciente o inconscientemente asumidos– se diversifican en el abismo etéreo de lo humano.

La crítica de Teófilo Castillo poseía un efecto liberador que intentaba explicar y reformar todos los organismos sociales, asumiéndose con ello que el arte era un engranaje participante de un mecanismo mayor, la vida humana, y que desde ella podía transformar a una sociedad. Así, sus ensayos superan el campo artístico para resolver conflictos urbanos, ideológicos, políticos y sociales. Lo paradigmático, aunque complejo, del valor intrínseco de sus escritos de viaje reside en la implicancia de lo dicho, aquello que puede sintetizarse en la frase “decir lo decible”, ante la cantidad limitada de caracteres que construyen nombres de personas, instituciones, artistas, obras de arte, espacios y conceptos presentados en una única manera, nacida de una experiencia trashumante de un tiempo limitado con una exclusiva pretensión.

La institucionalidad en Castillo

Existen términos multifuncionales en humanidades y otras disciplinas científicas a los cuales se les adjudica contenidos distintivos entre sí. Mieke Bal (2002) los denominó “conceptos viajeros”, porque traspasan los límites disciplinarios para modularse o, en el mejor de los casos, gozar de “elasticidad/extensibilidad ilimitada” y “estabilidad inquebrantable” (p. 25) en sus nuevos estadios. Como ejemplos podemos citar categorías significativas, como híbrido, mestizo, plástica, entre otras. Frecuente en economía y ciencias políticas, el término “institucionalidad” fue definido por Douglass North (1991) como el conjunto normativo que restringe las prácticas sociales de un determinado grupo de individuos. Su aceptación implica estabilidad. Desde la oficialidad, está supeditado por el Estado nación, y cumple la función de entidad reguladora. En el polo opuesto, el de la informalidad, se le considera

1 Debemos aclarar que Castillo no fue el único que vinculó el viaje y la crítica. En esa década, intelectuales peruanos como Raymundo Morales de la Torre y Zoila Aurora Cáceres también vertieron sus imágenes del mundo en escritos para sus connacionales, haciendo puntuaciones sobre arte. Sin embargo, su particular estilo lo consagró como la piedra angular del escenario artístico-crítico peruano en los años posteriores. Por lo mismo, es miembro insustituible para comprender el estado de la crítica artística en las primeras décadas del siglo XX, las fronteras del oficio y la naturaleza de una crítica de arte propia diferente al de los epicentros culturales hegemónicos.

como acuerdos sociales autoimpuestos por “códigos de conducta”, tradiciones, costumbres, entre otros (p. 97). Esta transmisión conceptual ligada a Castillo fue propuesta preliminarmente por Alfonso Castrillón en 1981 con su artículo “Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)”. De acuerdo con el planteamiento central del autor, la institucionalidad de Castillo radicó en las múltiples estrategias retóricas que utilizó desde su aparición sostenida en la prensa limeña desde 1914 (Castrillón, 1981, p. 61) para posicionarse como el crítico por excelencia que depure y establezca el gusto estético del público. Sin embargo, precisamos tres acotaciones: declinó particularizar aquellos métodos empleados en el tiempo definido, incluido el concepto central del cual se atiene para sustentar su teoría; la sinrazón del año culmen de esa institucionalidad (1919) ante la vigencia de Castillo como exponente artístico y crítico en Lima hasta mayo de 1920, del mismo modo sobre la continuidad en Tucumán (1921-1922). Finalmente, Castrillón exceptuó un análisis específico a la serie del viaje a La Plata, aporte paradigmático para la comprensión del escenario artístico-estético peruano en la realidad sudamericana.

De manera súbita, el pintor empoderado asumió el papel de un *cicerone*, confrontando a distintos diletantes que opinan sobre arte sin estructura teórica. La autoridad de Castillo se sustentó en su vigente actividad artística, plena madurez biológica y el auspicio coyuntural de amigos y familiares en la prensa local, así como en cargos del sector público que lograron elevarlo a la categoría de institucional al ser proclamado “el decano de los pintores en Lima” en 1915 (P, P y W. 1915, p. 2191), debido a la ausencia del español Ramón Muñiz (18??-19??), el ecuatoriano Nicolás Palas (18??-19??), y los peruanos José Effio (1856-1914) y Luis Astete y Concha (1867-1914). El binomio arte-crítica se entiende en sus términos como la adquisición de conocimiento por medio de la *praxis*, es decir, el ejercicio de la crítica de arte era posible, incluso pertinente, por el oficio de artista². En la faceta como crítico, Castillo propicia una normativa estética en la divagación pública a diferentes objetos artísticos, históricos o contemporáneos, con la finalidad de ser aceptados por la sociedad³. El propósito intrínseco es hacer partícipe a todo lector de su proyecto estético a favor de una mejor condición, aunque también cabría pensar en el sector social que habitualmente adquiriría la revista y el público objetivo del crítico. Los mecanismos con los cuales se apoyó para este propósito son diversos, pues suponen factores artísticos y extra-artísticos, los cuales, a su vez, están relacionados con conceptos y figuras institucionalizadas de diferentes espacios y tiempos.

En este ensayo sostenemos tres asuntos donde se da la interrelación entre el concepto de institución con las estrategias discursivas de Teófilo Castillo durante su viaje a La Plata. En primer lugar, el perfeccionamiento del oficio de crítico de arte a través de criterios de exigencia, sumado a su reclamación absolutista en el escenario, si no peruano, limeño, y problematizado desde ciudades sudamericanas con casos de estudio donde confronta postulados similares con objetos de análisis significativos.

Materia sustancial fue el patrocinio de bienes histórico-artísticos muebles e inmuebles de la antigua América, de la etapa virreinal y a la contemporaneidad artística peruana a

2 Durante el tiempo de actividad de Castillo entran en el esquema artista-crítico, Herminio Arias de Solís (1881-1926), Enrique Domingo Barreda (1879-1944), Abelardo Álvarez Calderón (1847-1911), Carlos Jiménez (1874-1911), Juan Guillermo Samanez (1870-1928), Manuel Huertas (18??-19??) y José G. Otero (1873-19??), entre otros. José Carlos Mariátegui, al referirse a Castillo en 1914, propuso que la doble especialidad (artista-crítico) conducía a la falta de rigurosidad en una de las dos actividades (Mariátegui, 1991, p. 300).

3 Sobre este punto, argumentamos la influencia del crítico inglés John Ruskin (1819-1900), “padre del modernismo” (Castillo, 1915, p. 2283), sobre Castillo. Al margen de la férrea sensibilidad, proclividad a los viajes y la predilección por la naturaleza, ambos conciben a una “cualidad renovadora” como vía para superar fórmulas y convencionalismos; además, se encargaron de difundir “el amor a lo bello” al público, y legar “el estímulo para crear y hacer arte dentro de la observación objetiva, directa de la naturaleza, expresando las sensaciones personales, propias, encausándolas hacia un alto fin de intensa vida psíquica” (Castillo, 1915, p. 2283).

través de medios oficiales. En esta discusión opera el binomio museo-academia, donde la primera institución encargada de establecer objetos culturales admisibles y resguardados como parte indisoluble de una sociedad, brinda a la segunda entidad criterios para definir un repertorio de pautas reguladas en la enseñanza artística contemporánea oficial, bajo la premisa de mantener/optimizar una aparente continuidad estética. Castillo desmitifica la situación de ambos organismos e, incluso, propone superar la aparente estabilidad de lo oficial para generar entidades autónomas principiadas y supeditadas por los mismos ciudadanos.

Finalmente, y a modo ejemplificador de lo anterior, el crítico interrelacionó la protección oficial a sus artistas nacionales con el concepto de patriotismo, mediante los casos de los pintores Gonippe Raggi (1875-1959) y Pedro Subercaseaux (1880-1956).

Lo institucional en el empoderamiento de la crítica local

El estado de la crítica peruana, en ciertos casos, fue confrontado con acontecimientos y exponentes de otras latitudes durante el viaje, del mismo modo que se exigió condicionantes para una idónea practicidad. En paralelo, Castillo pretendía instituirse como crítico peruano excepcional al presentarse como parte de un grupo referente de la intelectualidad americana, en desmérito de exponentes de la crítica peruana. El abanico de personas que presume conocer, como forma de autorrepresentación, es insinuante. En cuanto al arte, la selectividad de determinados artistas y obras paradigmáticas de cada país reflejaron también el criterio de lo institucional en Castillo, en cuanto era aceptable para el gusto estético del crítico, y en segunda instancia sobre los criterios de selectividad crítica de la sociedad donde se instaló.

Respecto a la aproximación sobre una buena crítica, determinó que la sinceridad era un valor insustituible. Amparándose en ella, el prospecto de crítico, con un estilo libre, conciso y selecto, debe presentar sus ideas. Desde el criterio de Castillo, los requisitos para alcanzar habilidad reflexiva residen en la frecuencia de viajes, contacto con artistas, observación inarbitraria de obras hasta desarrollar criterio, lectura habitual de distintos temas y posible ejercicio del arte. Desiste, por lo tanto, en una crítica basada sobre retóricas, elucubraciones literarias e intuiciones pueriles. Los excesos discursivos imposibilitan conclusiones directas, pues superan a la obra de arte, la cual queda reducida a pretexto.

La censura sobre incorrectos procedimientos de análisis fue dirigida especialmente a José Carlos Mariátegui (1894-1930), Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935) y Abraham Valdelomar (1888-1919). Mariátegui, embebido en el decadentismo del grupo Colónida, reflejó en sus escritos juveniles pretenciosidad, sin poseer un bagaje estético pues, ante la ausencia de viajes y observación directa de obras, fue prejudicado por motivos personales.

El principal inconveniente con Gutiérrez de Quintanilla, director del Museo Histórico Nacional, fue su barroquismo textual en sus escritos sobre arte, posible respuesta de Castillo ante las conferencias *El arte americano* y *Algo sobre bellas artes* en el Ateneo de Santiago (1887) y Lima (1889), al referirse a la “historia jeneral, clínica de las Bellas Artes en setecientos tomos” (Castillo, 1918b, p. 434) que escribirá un erudito chileno por contemplar una sola obra del Palacio de Bellas Artes de Santiago⁴.

Respecto a Valdelomar, Castillo acusó la diversificación de la categoría arte que este proponía al dar uso del término “estética” para analizar a la tauromaquia, actividad recriminada durante el viaje. En particular, el auspicio al torero sevillano Juan Belmonte, con su ensayo

4 En 1919, Castillo reiteró esta apreciación: “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” (Castillo, 1918g, p. 1199).

Belmonte, el trágico (1918), fue la nota crítica por la reflexión sobre la cualidad de un artista y el hallazgo de una estética en la tauromaquia. Castillo rehusó que el concepto de artista (creador de tradición artística nueva) se corrompa, al ser usado en un torero, “carnicero elegante”, ajeno al desenvolvimiento de las artes plásticas. El trasfondo del reclamo a Valdelomar fue sobre plantear que los oficios y manifestaciones artísticas sigan un patrón rítmico en el tiempo sobre la base del proceso lógico denominado “ritmo pitagórico”. Para Castillo, el axioma que motiva aquellas revoluciones estéticas no es más que la emotividad que produce nuevas técnicas y teorías en las disciplinas humanas.

En los ensayos del viaje a La Plata tuvo la oportunidad de referirse sobre críticos y personalidades prominentes para sus realidades. Es significativo encontrar una proyección profesional-sentimental entre Castillo y los nombres citados⁵. Entre ellos consignó al argentino Hugo del Carril, crítico de actividades teatrales y musicales que cumplió con las condicionantes idóneas del oficio; el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), “intelectual de fuste” (Castillo, 1918c, p. 498) en plena actividad en Tucumán; y el franco-argentino Paul Groussac (1848-1929), el “ogro-crítico” que, en Lima, tras un “banqueteo tendido, reglamentario con que aldeanamente acostumbramos recibir a los extranjeros, nos dio un tremendo garrotazo” (Castillo, 1918c, p. 498). Groussac, autor de un escrito de viaje de nombre similar al de la serie de Castillo, *Del Plata al Niágara* (1897), observó la decadencia cultural, el doble discurso de la modernidad erróneamente implantada y la nulidad política, todas producto aparente de la Guerra con Chile (1879-1883), pero que surgieron por la imperecedera corrupción fiscal (Paitan, 2018, p. 32).



Pedro Lira. *La fundación de Santiago* (detalle), 1888. Óleo sobre lienzo. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Foto cortesía Museo Nacional de Bellas Artes

5 En 1919, como defensa ante el escultor cusqueño Benjamín Mendizábal, Castillo se atribuyó el mérito de ser conocido por intelectuales reconocidos en Latinoamérica, como el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el argentino Roberto Payró (1867-1928), los uruguayos Julio Piquet (1861-1944) y Manuel Bernárdez (1867-1942), además de los peruanos Federico Larrañaga y Luis Varela y Orbegoso. El enlace con Darío, figura instituida en los circuitos intelectuales latinoamericanos, fue un comodín para detentar autoridad en la opinión impresa; asimismo con Larrañaga, anteriormente definido por Castillo como modelo local de crítico de arte.

Es de considerar también que durante el viaje, en el caso de las personas que profesan la crítica y la actividad artística, como Pedro Lira (1845-1911) y Martín Malharro (1865-1911), solo los incluyó en este último aspecto. La rigurosa crítica a *La fundación de Santiago* (1888) de Lira desbarató cualquier posicionamiento que había en el imaginario limeño –lo más probable entre los especialistas de arte– de aquel cuadro paradigmático para la historia del arte chileno. Dicha severidad, aunque no fue explícita, inducía a pensar en una correspondencia a su enjuiciamiento. Respecto a Malharro, Castillo se limitó a reiterar el desarrollo del novedoso método de dibujo escolar, “sintético, educativo” (Castillo, 1918f, p. 666), el cual replicó en Lima y lo definió como el modelo a seguir por los artistas peruanos.

Museo y Academia de Bellas Artes. Lo institucional en la protección del patrimonio histórico y en la contemporaneidad artística

Según Castillo, el Museo Histórico Nacional del Perú carecía de una óptima organización en sus colecciones de arte peruano (antiguo Perú, virreinal y republicano), sumada a la desidia civil y gubernamental para su auspicio, acrecentamiento y protección. Esa dificultad hizo que proponga la adquisición de bienes privados, como los de la familia Goyeneche y las reproducciones modeladas de la Portada del Sol, propiedad del polaco Arthur Posnansky.

Sobre la creación de un museo, presentó el caso de la colección de bienes del antiguo Perú de José Caparó Muñiz en Cuzco, expuesta en un cuarto oscuro, al que se accedía por el precio de un sol. Castillo, en cierto modo, respaldó la iniciativa privada de Caparó, al disponer sus bienes para la contemplación pública; esto como medida improvisada de la conformación de un primer museo en la ciudad. En ese sentido, el crítico apuesta por el aporte particular en tanto sean ciudadanos con holgura económica y de alta posición social, para otorgar institucionalidad/legalidad al museo, en contraste con la tardía respuesta del Estado.

No propuso un concepto diferente de museo para la época –una colección o almacén de piezas histórico-artísticas– pero sí predispone que este, para poseer institucionalidad, tenga una estructura coherente en los bienes exhibidos, establecimiento óptimo y calidad en la conservación. Lo más importante en la constitución de un museo es la presencia de una autoridad dirigente de prestigio, que otorgue legitimidad y solvencia, y que sea adscrito a un selecto gusto estético afín al del crítico. Esto se demuestra cuando Castillo sugiere como posible candidato al empresario italiano César Lucci Lomellini, poseedor de una “cuantiosa fortuna, sangre ilustre en las venas, probadísimo buen gusto [y] fervoroso cariño para la región” (Castillo, 1918a, p. 191).

Establecer una Academia de Bellas Artes fue otro motivo de sus comentarios. Castillo produjo un balance en la enseñanza artística sudamericana, al confrontar la Academia de Santiago, las de Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, la Escuela de Artes y Oficios de La Paz y la ausencia peruana. A pesar de que las instalaciones argentinas y chilenas trascendían, traspuso a la última como la mejor institución entre los países visitados. En ambos casos era meritorio el factor institucional como incitador de la integración entre organismos oficiales que, respaldados entre sí, mejoraron su funcionamiento. Esto se efectuó con la Universidad Nacional de Tucumán, benefactora del Jardín Zoológico, Observatorio y Biblioteca Regional, por incorporar una sección de Bellas Artes desde 1916; y en la Universidad de Chile, que desde 1848 supeditaba a la Academia de Pintura Chilena. Para Lima, Castillo reclamó que la “señorona” Universidad de San Marcos no proponga algo similar en sus años de existencia.

Protección institucional hacia los artistas. La defensa del patriotismo: Gonippe Raggi y Pedro Subercaseaux

La insuficiencia institucional sobre el auspicio al artista y al arte nacional tenía similar situación como el museo, academia, mercado del arte y opinión artística. La discontinuidad de

las exposiciones nacionales de arte –como promotores de institucionalidad– daba cuenta de la inexistencia de un modelo exclusivo de formación artística oficial. La medianía de artistas que sobresalieron –excepcionalmente cuando no concursaba un artista formado en el extranjero– no eran “consagrados” en las entidades institucionales correspondientes (museo-academia). Los únicos paliativos, las “buenas intenciones” privadas, como la Academia Concha (1895), el taller de la Quinta Heeren (1906-1916), la Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes (1912) y las galerías de arte improvisadas, no suturaban la herida oficial.

Durante el viaje, Castillo contrastó esa visión con el auspicio al artista nacional en Santiago y Buenos Aires. Para ello hizo partícipe de un concepto de respaldo, el patriotismo, definido como “verdadero espíritu de progreso de una sociedad” (Castillo, 1918c, p. 589), a través de la unión y el compromiso de los habitantes de un país, en favor del desarrollo colectivo y llamados a 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.

Las colecciones estatales y particulares chilenas como argentinas poseían obras de arte de sus artistas nacionales que coexistían con pinturas europeas de grandes firmas. Los bienes ancestrales no quedaron exentos: a pesar de su regular factura, diversos tipos alfareros de sociedades autóctonas, como la cerámica cachalquíe del Museo de Historia Nacional de La Plata ocupaban las estanterías, en contraste con un grupo muy reducido de la cotizada cerámica nazca, bajo el enclave de que la primera pertenecía estrictamente a la nación argentina.

En la Bolsa de Valores de Santiago, el lienzo de formato mural, *La Alegoría del Trabajo* (1917) de Pedro Subercaseaux, simbolizaba el progreso alcanzado por ese país en el campo del



Pedro Subercaseaux. *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* (1910). Óleo sobre lienzo. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Foto cortesía Museo Histórico Nacional

comercio y la industria. Encontró favorable que el gran óleo de probada maestría haya sido ejecutado por un artista chileno. El alto monto por el que se pagó (20 000 pesos) indica que no se escatimaron gastos para decorar los interiores de entidades representativas nacionales. Castillo estuvo de acuerdo con que el artista nacional es el más indicado para hablar sobre su país, por lo que sugiere entre líneas que debe existir legitimidad en los artistas nacionales sobre proyectos que refieran a la patria. La educación estética de un pueblo es misión del artista nacional y el auspicio para esa empresa es labor de los dirigentes del Gobierno.

La trascendencia de la identidad nacional, supeditada por lo estatal, se replantea cuando Castillo encuentra dos obras de Subercaseaux en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: los óleos *El Cabildo de mayo* y *El himno nacional*. A pesar de que un pintor chileno fuera quien consagre dos escenas fundacionales para la República Argentina, esas “magníficas telas” conciliaron una proyección regional bajo la categoría de “glorias americanas” (Castillo, 1918e, p. 641), en el sentido de que un artista sudamericano pueda representar asuntos significativos que impliquen una conexión entre países de la región, como las guerras por la independencia americana.



Gonippo Raggi. *Ascensión de Santa Rosa de Lima* (1917).
Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santo Domingo, Lima.
Foto cortesía Daniel Giannoni

Trasplantando el asunto chileno al suelo peruano, afirmó que ello nunca se replicaría. Rememoró la negativa de un trabajo a un artista peruano sobre una composición de precisa relevancia nacional para que esta sea hecha por un extranjero, el pintor romano Gonippe Raggi (1875-1959), debido a que era pariente de un diplomático extranjero. *La ascensión de Santa Rosa* (1917) fue ejecutada para el convento de Santo Domingo en conmemoración del tricentenario de la muerte de Santa Rosa de Lima. Raggi, educado y laureado en Roma, 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. Aquella influencia atribuida permite suponer la realización de otros encargos oficiales, como los retratos de los presidentes Manuel Candamo y Manuel Pardo (Leonardini, 1998, p. 168). La institucionalidad venció otra vez.

Trasplantando el asunto chileno al suelo peruano, afirmó que ello nunca se replicaría. Rememoró la negativa de un trabajo a un artista peruano sobre una composición de precisa relevancia nacional para que esta sea hecha por un extranjero, el pintor romano Gonippe Raggi (1875-1959), debido a que era pariente de un diplomático extranjero. *La ascensión de Santa Rosa* (1917) fue ejecutada para el convento de Santo Domingo en conmemoración del tricentenario de la muerte de Santa Rosa de Lima. Raggi, educado y laureado en Roma, 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. Aquella influencia atribuida permite suponer la realización de otros encargos oficiales, como los retratos de los presidentes Manuel Candamo y Manuel Pardo (Leonardini, 1998, p. 168). La institucionalidad venció otra vez.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Madrid: CENDEAC.
- Castillo, T. (1915). Interiores limeños. Casa de la sucesión del Dr. Pablo Olaechea. *Varietades* (383), pp. 2283-2288.
- . (1918a). En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco II. *Varietades* (521), pp. 189-191.
- . (1918b). En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso. Santiago. Los Andes II. *Varietades* (531), pp. 433-436.
- . (1918c). En viaje. Del Rímac al Plata. Córdoba. Tucumán II. *Varietades* (534), pp. 495-498.
- . (1918d). En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires II. *Varietades* (538), pp. 589-592.
- . (1918e). En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires IV. *Varietades* (540), pp. 637-641.
- . (1918f). En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires V. *Varietades* (541), pp. 663-666.
- . (1918g). De Arte Nacional. Pancho Fierro I. *Varietades* (564), pp. 1199-1202.
- Castrillón, A. (1981). Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919). *Hueso Húmero* (9), pp. 58-69.
- Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- Mariátegui, J. C. (1991). *Escritos juveniles. La Edad de Piedra*. Tomo III. Lima: Biblioteca Amauta.
- North, D. (1991). Institutions. *Journal of Economics Perspectives* 1(5), pp. 97-112.
- P, P y W (1915). Los Decanos de Lima. *Varietades* (380), pp. 2189-2194
- Paitan, D. (2018). La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata (1917-1918)*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Recibido el 1 de septiembre del 2018
Aceptado el 20 de septiembre del 2018