

### Visión y símbolos<sup>1</sup>

Siguiendo con su loable política de publicaciones dedicadas a la historia del arte, el Banco de Crédito editó el año pasado *VISIÓN Y SÍMBOLOS, del virreinato criollo a la república peruana*, que reúne los aportes de conocidos investigadores del arte que, esta vez, centran su atención en el período de 1750 a 1825. Figuran los nombres de Ramón Mujica Pinilla, David A. Branding, Scarlett O'Phelan Godoy, David Cahill, Luis E. Wuffarden, Teresa Gisbert de Mesa, Natalia Majluf, Víctor Manuel Peralta y Charles F. Walker.



Resulta imposible abordar el comentario de cada uno de los artículos reunidos en esta pulcra edición de más de trescientas páginas perfectamente diagramadas, por lo que hemos escogido sólo dos autores debido al reducido espacio del que disponemos.

*Avatares del "bello ideal", Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825*, de Luis Eduardo Wuffarden, nos invita a reflexionar sobre el tema de "la conversión" de una época a otra, en este caso del barroco al neoclásico, en un lapso de la historia peruana donde el cambio de ideas prepara el cambio político, el primero como detonante del segundo. En la historiografía del arte encontramos ejemplos del tema de "la conversión" como puede verse en el primer trabajo de E. Wölfflin, (tenía 24 años cuando lo escribió), *Renacimiento y Barroco*, de 1888; o el de Luigi Grassi, *Piero di Cosimo e il problema della conversione al Cinquecento nella pittura fiorentina ed emiliana*, de 1963, donde los autores abordan el tema desde la perspectiva del formalismo, el primero, y desde el historicismo, el segundo. Los dos ejemplos que consigno, aunque paradigmáticos, no son absolutos, ya que en los dos trabajos se puede observar la combinación de las dos metodologías.

El artículo de Wuffarden trata el tópico de "la conversión" con gran destreza de estilo y erudito manejo bibliográfico, partiendo de los datos históricos para explicar el cambio de estilo de una época convulsionada y difícil. De hecho el foco del asunto es esa gran época

<sup>1</sup> Mujica Pinilla, Ramón [et al], *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República peruana*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006.

que se abre con la Ilustración y sus consecuencias en España y en América con las reformas de Carlos III. Durante el gobierno del virrey Amat se perciben ya algunos cambios como las reformas urbanas, la edificación de templos (Las Nazarenas), o la fortificación de la ciudad, aunque tardíamente, luego de dos siglos después de fundada. Se deja ver desde esa época cómo los vientos de la modernidad llegan al Perú siempre con retraso.

Las tentativas para crear una escuela de arte son claros ejemplos de lo antedicho. Wuffarden hace bien en subtítular este capítulo "La sombra de la Academia", una promesa siempre postergada, donde se ve los intentos fallidos de del Pozo, Brambila y de Munárriz por crear una institución tan necesaria en el Perú. Es fácil comprender por qué la pintura limeña de entonces se mantuviera en "una línea de continuidad y de relativa independencia frente a los cambios estilísticos más radicales". (Pág. 121)

Wuffarden identifica un "primer ciclo" del clasicismo en Lima que va desde 1791 a 1808, bajo el gobierno del virrey Gil de Taboada y Lemos, cuando comienza a imponerse el "buen gusto", es decir el Neoclasicismo. La difusión de las nuevas ideas no hubiese sido posible sin el apoyo de la prensa, en este caso de una publicación de gran importancia como *El Mercurio Peruano*, en 1791. Dentro de las campañas que promovió la revista sobresale la dedicada a la necesidad de crear un cementerio en las afueras de la ciudad. El proyecto fue encomendado al presbítero Matías Maestro (1766-1835), quien ideó una "ciudad para los muertos" de acuerdo a la nueva urbanística propugnada por el Iluminismo, es decir como las ciudades de los vivos. Así el capítulo dedicado a Matías Maestro es un excelente resumen de la bibliografía dispersa que existe sobre el Presbítero, con indudables aportes de Wuffarden.

Matías Maestro, propulsor de la nueva estética, tuvo que ver también con la remodelación interna de varias iglesias de Lima, comenzando por la Catedral. La fama negativa que le ha cargado la historia, se debe a la destrucción sistemática de los altares barrocos para sustituirlos por los neoclásicos; pero es sabido que el progreso cobra caro los pasos que da la humanidad hacia adelante. Por otro lado, Wuffarden conjetura que Matías Maestro pudo haber escrito un tratado sobre el "Orden sacro", que "como hombre de Iglesia", explicaría la "sacralización" de los órdenes clásicos (Pág.138).

Aunque no lo dice explícitamente, suponemos que el segundo ciclo del clasicismo en Lima se abre en 1808 hasta 1816, época que Wuffarden llama del "fidelismo", en alusión a los actos de adhesión a Fernando VII que tienen una explicable repercusión en el arte de entonces. En la arquitectura el ejemplo de la Capilla de Santa Bárbara, de Matías Maestro, (Cuartel de Santa Catalina), y en la pintura la "apropiación" de la imagen de Santa Rosa a favor de la causa realista. Esta parte es sumamente interesante ya que Wuffarden entra de lleno en el análisis iconográfico de una pintura como la "Alegoría de la Universidad de San Marcos", donde devela las intenciones del pintor Matías Maestro. Con la Independencia la santa limeña, luego de los jaloneos que sufriera, parece que decidió su apoyo incondicional a la nación que surgía y lo sigue haciendo como puede verse.

El estudio se cierra con dos capítulos dedicados, el primero, a la secularización del retrato donde el autor hace una comparación entre el retrato del último Virrey del Perú, Joaquín de la Pezuela, pintado por Julián Jayo y Mariano Carrillo, y el de Simón Bolívar por Gil de Castro, de 1823, que abre una época de afirmación del neoclásico en Lima, pero también los atisbos de un sentimiento romántico con la exaltación del heroísmo y el culto de los hombres representativos. El segundo, con un caso de "resistencia" barroca, es decir la su-

jeción a una tradición fuertemente arraigada en la sierra peruana que era refractaria a las innovaciones: el caso de la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, Oyón, Lima. Este caso, puesto a la luz por Wuffarden, marca las líneas definitorias e infranqueables que se establecieron desde entonces entre el arte culto y el arte popular del interior del país, hasta el año 1975, donde a raíz de la dación del Premio Nacional a Don Joaquín López Antay, la sensibilidad capitalina se fue haciendo más tolerante y los jóvenes artistas urbanos admitieron nuevas fuentes de inspiración en la música y en los íconos populares.

---

“La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX” de Ramón Mujica Pinilla, es el último artículo del libro *Visión y Símbolos*. Todo trabajo de investigación sobre la caricatura en el Perú será siempre bienvenido. El que queremos comentar se suma a unos pocos que pueden contarse con los dedos de una mano: de ahí su importancia, porque es fácil advertir que es el más completo dedicado a la caricatura en el Perú en el siglo XIX. Y Mujica Pinilla está especialmente dotado para abordar temas difíciles y arduos por el manejo solvente de una abundante bibliografía sobre historia y religión, prolija descripción de los hechos e imaginación vivaz para interpretarlos.

Después de hacer una síntesis apretada de los orígenes de la caricatura en el mundo, Mujica rastrea su aparición en el virreinato, donde sobresale solitario, el caso de la caricatura de Alonso Medina, primer libelo difamatorio contra La Gasca y el arzobispo Loyaza, que muestra a los personajes visiblemente deformados, y donde, además, un texto insidioso agrega malicia y befa a las imágenes (pág. 282). De aquí saltamos hasta la época de la Independencia, lo que demuestra que de por medio existe una veta prometedora para la investigación. Una primicia en esta edición es la imagen de la caricatura “monárquica antiindependentista”, donde se satiriza a San Martín, O’Higgins, Puyrrredón, Tagle y los pueblos de Chile (pág. 284), poco conocida frente a la de Marcelo Cabello contra Rodil, reproducida en la edición de *Fuentes históricas peruanas* de Raúl Porras, 1955. (A propósito de esta caricatura el autor dice: “La caricatura que nos ocupa fue fotografiada por última vez en la colección Porras Barrenechea”. ¿Significa que ha desaparecido?)

Una virtud innegable del trabajo reseñado es su acertado ordenamiento por temas, ya que de otra manera se hubiese producido en el lector una natural confusión. Se suceden los temas de caricaturas quijotescas, es decir aquellas donde el héroe cervantino presta su figura para satirizar algún hecho político de la época, jugando con el binomio realidad/ficción. Merece destacarse el tema de “el mundo al revés” en relación al arte de Pancho Fierro (pág. 295), que Mujica estudia prolijamente, pero donde habría que distinguir claramente entre las acuarelas costumbristas (las más conocidas del pintor mulato), los retratos caricaturizados de hombres públicos (pág. 301) y otras imágenes atribuidas a Fierro como “La prostitución filantrópica”, “Panteón republicano” y “Bomba para sacar guano”, que estilísticamente no tienen nada que ver con sus acuarelas trabajadas “a la mancha”; frente a éstas las torpes figuras lineales copiadas por Williez alcanzan con las justas el valor de documento. ¿O será que la traducción de la “pictoricidad” a la “linearidad” del grabador, las haga tan diferentes? El “Cartel para la Plaza de Toros del Callao”, anónimo “panchoferrista”, es un trabajo donde se ve la mano de un pintor con cierta formación académica: nótese la primacía del dibujo y la calidad del sombreado, que conforman figuras más realistas, a todas luces retratos de los toreros que participan. En esta sección se ve, además, el caso de la acuarela en que Pancho Fierro representa al “heresiarca tacneño” Francisco de

Paula González Vigil, excomulgado por el Papa Pío IX, pisando la cruz y saltando sobre la tiara pontificia. Mujica nos informa, a propósito, sobre el carácter irreductible del personaje frente a las disposiciones del papado, que lo condujo a su excomunión. Estos datos son de sumo valor para el estudio de las ideologías en el Perú, y nos induce a imaginar lo que puede haber sido esa época donde un librepensador, como González Vigil, vivía enfrentado al pontífice de Roma. Pero nos asalta la pregunta: ¿la acuarela de Pacho Fierro que lo representa se puede considerar una caricatura?

El tema del “mundo al revés” tiene sus orígenes en Egipto, y se propagó luego durante el Medioevo, el Renacimiento y a través de los clásicos españoles, como bien anota Mujica. Lo sorprendente es que Guaman Poma –esa caja inagotable de sorpresas– ya lo conociera y utilizara la metáfora para indicar cómo “la conquista española había quebrado el orden social andino, (...) poniendo el mundo al revés”. Mujica da a conocer ejemplos de este tema en algunas iglesias del Perú, y la participación de Pancho Fierro en la difusión de la iconografía quien, según Ismael Portal, había pintado un cuadro titulado la “Pulpería del Mundo al Revés” que se mostraba en el barrio de Santa Ana.

Otro tema importante que abre un capítulo es “El imaginario costumbrista en caricaturas” (pág. 311) donde el autor investiga la presencia de un personaje, como el diablo, que no podía faltar en esta historia. Las costumbres populares como la pelea de gallos dan origen a caricaturas políticas y ni la religión se salva de la sátira cuando se disfraza a los políticos de curas y monjas para hacer reír a los lectores. Ni que decir del travestismo (pág. 322), donde los políticos más conocidos son representados usando mantilla y amplios faldones.

Un tema interesante es el de la Patria como vaca lechera de cuyas ubres se cuelgan los políticos más conocidos. En la caricatura “Casa de lactancia” (pág. 326) se representa a la robusta matrona amamantando a un político, mientras tumultuosos chiquillos esperan su turno, tema –pienso yo– que no está lejos del conocido de la “Caridad Romana”, aunque desvirtuado mordazmente por la caricatura.

Los animales más fieros como el león y el tigre, o despreciables como la rata, son tomados por los dibujantes para representar a los políticos que amenazaron la estabilidad de la Nación, o la traicionaron, como los hermanos Gutiérrez que terminaron linchados por la multitud y colgados de las torres de la catedral.

Cierra el estudio el capítulo “La rebelión de los lápices: la opinión pública y la censura”, donde Mujica expone con acierto los casos más conocidos de represión: la sumisión de Sebastián Lorente ante Castilla, la lucha entre Manuel A. Fuentes y José María Semper y el caso de los montajes fotográficos de Richardson (pág. 338-339), quien recibió amenazas de muerte de sus enemigos. Pero el caso más notorio y que asombra al comprobar el poder de un medio como el de la caricatura, con un fin aparentemente inocente y jocoso, resulta peligroso cuando sirve para azuzar la discordia e inducir al asesinato. Nos referimos a la caricatura “Último día del César”, versión peruana de la española aparecida en 1870, donde se puede ver al presidente Manuel Pardo entrando al Congreso, como el general romano, preanunciando su muerte años más tarde. Mujica dice: “La caricatura de esta muerte anunciada es una crónica que sintetiza y pone en evidencia el poder oculto, corrosivo e invencible de la imagen satírica”. (pág. 344) Frase que nos hace pensar en los límites entre arte y ética y cómo se acostumbra a ser más benevolentes con aquél en desmedro de ésta.

ACV

## Pantigoso, fundador de los Independientes<sup>1</sup>

La Galería de Artes Visuales, que ha cumplido diez años de fundada sumados los del campus y estos últimos años en el Centro Cultural *Ccori Wasi*, se siente muy honrada al haber acogido la exposición dedicada al pintor Manuel Domingo Pantigoso, Premio Nacional de Cultura 1985. Son muchos los homenajes y las exposiciones que se han dedicado al pintor arequipeño desde la memorable de Londres de 1988, pero pienso que las que han seguido, como también esta que se presenta hoy, tienen por objeto mantener presente el amor filial y el recuerdo de un hombre singular y representativo.

La selección de la muestra ha estado a cargo del pintor Leslie Lee, Director de la Escuela de Bellas Artes, y la acompañan los prólogos de conocidos escritores y críticos. La exposición se complementa de manera cabal con el libro que el Dr. Manuel Pantigoso Pecero ha escrito sobre su padre, *Pantigoso, fundador de los Independientes*, 2007, que reúne muchos años de abnegados estudios. Para un hijo de probada sensibilidad y devoción el rito de la celebración no termina nunca y seguirá mientras las fuerzas lo acompañen para mantener vivo su recuerdo.

Respecto a su pintura se ha escrito mucho, pues Pantigoso deslumbró desde joven a escritores y críticos por su particular manera de pintar y por su libertad creativa, lejos de las academias. No puedo dar cuenta ahora de los frentes de opinión que se formaron ante su propuesta, pero está claro que el pintor Pantigoso se nutre de la corriente poderosa de la cultura andina, que fermentaba promisoriamente en el sur, en los grupos de poetas y artistas como "El Aquelarre", Grupo Orkopata y más tarde el "Grupo Ande". Puedo distinguir, sin embargo, haciendo una síntesis obligada, dos momentos en su pintura: aquel que se destaca por su preferencia por una pintura lineal, tendiente a la abstracción y de temática andina; y otro donde practica la pintura de mancha y la temática se diversifica al mundo criollo, abierto a todo el Perú, donde destaca la cultura afroperuana.

El primer momento tiene para mí una importancia considerable para la historia de la pintura peruana, que, sin embargo, no invalida el segundo. Era la época en que Sabogal se había impuesto en el ambiente artístico con una temática que se dio en llamar entonces "Indigenismo" y su estilo, realista sin duda, trataba de destacar el carácter de la raza, como otros contemporáneos suyos lo hacían desde la antropología o la literatura, pero con una buena dosis de expresionismo que deformaba, a veces, sus rostros hasta convertirlos en caricaturas. La visión del indio que nos da Sabogal es la de un mestizo que nos habla de lo indio, de una cultura que habla de otra cultura. Su visión ominosa del Ande se disuelve, más tarde, en las aguas abundantes y menos torrentosas de lo criollo, cuando adoptó la temática de la selva y la temática negra. Bien había dicho Mariátegui, respecto a las letras, que era "todavía una literatura de mestizos. Por eso lo llama indigenista y no indígena". Pantigoso, luego de su período de aprendizaje y de su estadía en Europa, cuando más tarde funda Los Independientes, nos trae una visión del Ande completamente diferente:



<sup>1</sup> Pantigoso Pecero, Manuel, *Manuel Domingo Pantigoso fundador de los Independientes*, Lima: URP, 2007.

su pintura es un canto a la vida, a la celebración festiva, donde la música tiene una función capital. Gamaliel Churata, estudioso del universo altiplánico, aplicó a la pintura de Pantigoso el término de *ultraorbicismo*, que significa "Más allá del orbe, pero en acá, dentro de una línea curva, en espiral que remita dialécticamente tanto al mundo exterior cuanto a nosotros mismos, hacia lo profundo de nuestra "caverna", de nuestro pasado, de nuestra célula interior"<sup>2</sup>.

¿En qué manera la pintura más característica de Pantigoso se acerca al *ultraorbicismo*? "Primero, concibiendo el mundo altiplánico como un macrocosmos poblado de símbolos que sólo pueden representarse a base de abstracciones y síntesis, donde está desterrado el realismo. Esto se logra afinando el estilo al punto de llegar a sutiles estilizaciones que no pueden confundirse con la mera ornamentación, desde el momento en que van acompañadas de simbolizaciones precisas. (...) Lo ultraorbico "se distingue en el juego de espirales dinámicas, círculos y semicírculos que representan las órbitas celestiales (...)".

La propuesta de Pantigoso es pues el resultado de una depurada síntesis que está lejos de lo ingenuo o lo primitivo: es un arte altamente elaborado y transido de significaciones seculares. Churata acierta cuando dice que el elemento musical es sustancial a su pintura: la música de los humanos es el reflejo de la música de las esperas; la regularidad de las órbitas se reproduce en el ritmo de los elementos del cuadro.

ACV

<sup>2</sup> Esta cita ha sido tomada del libro del Dr. Pantigoso Pecero, *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, 1999.



### Ópera prima<sup>1</sup>

La *ópera prima* del joven investigador Fernando Villegas presenta un bien logrado análisis de la obra plástica y literaria del pintor y crítico de arte peruano Teófilo Castillo, un personaje indispensable para comprender el tránsito del Arte Peruano de fines del siglo XIX al XX.

La investigación tiene como propósito destacar lo que para el autor constituye el punto central de la obra del artista: la necesidad de cimentar un lenguaje plástico con referentes nacionales a través de la búsqueda y revaloración de elementos del pasado virreinal -principalmente arquitectónicos-, del arte precolombino y del paisaje, un género hasta ese momento sin precedentes importantes en la pintura peruana. Villegas ha congregado el mayor repertorio artístico y documental conocido de Teófilo Castillo para mostrarnos la dimensión de un artista, cuya fama durante muchos años fue eclipsada por el apelativo de "ilustrador de Palma", aunque, como señala el autor, solo dos de sus pinturas tuvieron relación directa con las narraciones del tradicionalista.

<sup>1</sup> Villegas Torres, Fernando, *El Perú a través de la Pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*, Lima: ANR, 2006.

En el libro podemos recorrer la trayectoria y los referentes artísticos de Castillo, desde sus inicios en Lima con el pintor cubano Luis Boudat; los estudios académicos en Francia con Adolphe William Bouguereau; el encuentro con los impresionistas y coloristas italianos, y principalmente con la obra del pintor español de temas dieciochescos Mariano Fortuny, que inspiró al artista en el manejo brillante del color, en el esmero en la descripción de los elementos decorativos y de los trajes que plasmó en sus evocaciones virreinales. Del mismo modo la obra fotográfica que desarrolló el artista en Argentina, sus inicios en el mundo de las letras en ese país y la influencia que recibió de los pintores nacionalistas argentinos y que de alguna manera condujeron el rumbo de su obra. Otro de los aspectos importantes que resalta la investigación y que nos permite conocer mejor la proyección de Castillo es la labor de docencia que ejerció en la Academia de Pintura al aire libre de la Quinta Heeren de Lima (1906), una de las primeras escuelas de esta naturaleza en Latinoamérica.

Pero el mérito de Villegas radica en haber puesto énfasis en el estudio del soporte ideológico y político que subyace la obra de Castillo, destacando los acontecimientos sociales más importantes que se desarrollaron a fines del siglo XIX e inicios del XX, como la necesidad de consolidar nuestra estima como nación después de la guerra con Chile; el gusto afrancesado que se impuso en la capital producto de la bonanza económica de la industria guanera; la modernización de Lima y la nueva planificación urbana que tenía como modelo a la ciudad de París, entre otros. El programa nacionalista desarrollado por Castillo fue resultado de un periodo de dudas, búsquedas y contradicciones que reflejaban la angustia de una generación ante el nuevo modelo que ofrecía la modernidad, una realidad que no era prerrogativa de la sociedad limeña sino que también experimentaban otras capitales americanas.

La trayectoria de la obra gráfica y crítica de Teófilo Castillo se desarrolló casi paralelamente en las revistas ilustradas *Actualidades* (1906-1907), *Ilustración Peruana* (1912-1921) y *Variedades* (1913-1920); y su estudio permite recorrer la evolución de su ideología. Fue en ese medio en el que se relacionó con los políticos e intelectuales aristócratas de la generación del 900, principalmente con Juan Bautista de Lavalle y José Gálvez, con quienes compartió lo que Villegas denomina la "nostalgia por el pasado", la ambición de fomentar el respeto y la admiración por el esplendor virreinal de Lima. Con esa intención Castillo utilizó para ilustrar las portadas de las revistas temas costumbristas como *Corridos de Toros*, *la Fiesta de Amancaes*; claustros e interiores de las casonas virreinales; y personajes característicos de la Lima antigua, *la Tapada*, *el Pregonero*, etc. La esmerada atención brindada a la arquitectura virreinal revelaba la predilección por una etapa histórica en la que, según su pensamiento, las artes peruanas habían llegado a su máximo esplendor y por lo tanto estilos como el mudéjar constituían su mejor herencia. En consecuencia, es fácil comprender el reconocimiento que le otorgó el artista al estilo neocolonial desarrollado por el arquitecto Ricardo Jaya Malachowsky.

Otro punto significativo que destaca el libro de Villegas es su vínculo ideológico con José de la Riva Agüero, con quien tuvo afinidad en la tarea de rescatar la herencia hispana como componente esencial de nuestra identidad; en el interés por los viajes a las ciudades del interior del país, y en la manera de ver al indígena contemporáneo como un ser atrapado en el tiempo, sin posibilidades de proyectarse hacia el futuro.

El autor consigna que en 1912 Castillo va a utilizar ejemplares de la cerámica Nazca y Moché para ilustrar las portadas de tres números de la revista *Ilustración Peruana*, con lo

que se convertirá en el primer artista del siglo XX en asignarle valor estético a este tipo de objetos. La apreciación del arte precolombino -conocido en ese entonces como Inca-, va a constituir uno de los principales aportes de Castillo, y sin duda es consecuencia de haber conocido las primeras exploraciones arqueológicas realizadas por Max Uhle y Julio C. Tello, quien, además, fue amigo suyo. Estas imágenes junto con otras pinturas de inspiración incaica, fueron incluidas en la elaboración del discurso nacionalista como elementos que definen un pasado tan glorioso como lejano, distancia que va a caracterizar el pensamiento de Castillo y el discurso criollo de su generación.

Otro de los aspectos significativos que destaca el autor es la obra paisajística de Castillo, temática que marca la verdadera diferencia de su pensamiento en relación a sus contemporáneos. Si para el artista el indígena contemporáneo no representaba un elemento digno de valoración, el medio habitado por él se convertirá en uno de los mayores pilares de un discurso reivindicativo de lo nacional que no se circunscribía a la capital, sino que abarcaba a todo el país. Aunque Castillo tiene varias pinturas de paisajes fechadas tempranamente, será a partir de su segunda visita a España en 1908 y más tarde a la Argentina que desarrollará este género con mayor prolijidad. Igual importancia en esa tarea tendrán los viajes que realizó a Huaraz -su ciudad natal- y a las ciudades de la sierra sur del Perú: Cusco, Arequipa y Puno, en donde pudo apreciar directamente la naturaleza.

En relación a ello consideramos importante el acercamiento que tuvo Castillo con la obra del pintor indigenista José Sabogal y que destaca el trabajo de Villegas. Aunque ambos artistas tuvieron propuestas diferentes, sus objetivos estaban orientados a establecer los elementos que nos representarían como nación. Paradójicamente y salvando las distancias, no es gratuito que en su formación los dos recorrieran casi las mismas ciudades de Europa y Sudamérica. En la crítica que Castillo dedica a la exposición de Sabogal realizada en Lima en 1919, elogia la sinceridad, calidad y temperamento reflejado en su trabajo pictórico. Se trata de dos personajes con intenciones semejantes pero con estrategias diferentes. No obstante la obra de Teófilo Castillo establecerá un precedente importante y preparará el terreno para el desarrollo del indigenismo en el Perú.

La publicación, resultado de la tesis de Maestría en Historia presentada por Fernando Villegas a la UNMSM<sup>2</sup>, logra una importante sinergia entre la Historia y la Historia del Arte, dos disciplinas, sin duda, muy cercanas, cuya relación, paradójicamente, en nuestro medio no siempre ha sido lo suficientemente estrecha. En el caso puntual de una obra tan compleja como la de Teófilo Castillo, es indispensable replantearnos la necesidad de realizar investigaciones interdisciplinarias que permitan diversos niveles de lectura y aporten nuevas herramientas en la interpretación de las fuentes. Consideramos que el libro de Villegas constituye un gran aporte al vacío historiográfico que caracteriza la Historia del Arte de nuestro país y creemos que será un punto de partida para una nueva generación de investigadores.

MEY

---

<sup>2</sup> La publicación del libro, promovido y editado por la Asamblea Nacional de Rectores del Perú, responde a que la investigación se hizo merecedora del Segundo Premio del Primer Concurso de Tesis de Post-Grado patrocinado por esta entidad en el año 2006. La tesis además ha obtenido el segundo Premio en el Concurso *Francois Borricault*, organizado por la Embajada de Francia en el año 2005.