

Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920*

José Enrique Torres / Fernando Villegas

La introducción del daguerrotipo¹ en Lima por Maximiliano Danti en el año de 1842, marca el inicio de la historia de la fotografía en el Perú y a la vez da apertura a una serie de cotejos con un género artístico establecido y afianzado: la pintura al óleo. En las siguientes líneas se intenta destramar la historia de un género institucionalizado en la Lima del siglo XIX: el retrato. Sí, es la historia del retrato pero a la vez es el relato de unos artistas y su compleja convivencia con el avance tecnológico encarnado en la fotografía.

La parafernalia asociada a la llegada de la nueva maravilla tecnológica, la percepción de fascinación, mezclada con una curiosidad casi exotérica, por parte del público y, sobre todo, su condición de objeto único, le permitió al daguerrotipo adquirir rápidamente un estatus propio y guardar ciertas distancias con el hasta ahora immaculado género pictórico. Sin embargo, las consecuencias producidas por la confrontación entre los dos géneros serían inevitables. La función documental surgida de la reproducción de la realidad, privilegio adquirido a lo largo de varios siglos por la pintura, empieza a ser cuestionada. Amparada en el hálito de la ciencia, la capacidad de la fotografía de copiar exactamente lo colocado frente al lente, le da el derecho de ser la única poseedora de aquella función.

No es difícil imaginar las posibilidades que la fotografía ofrecía a la práctica pictórica. En el año de 1937 Flores Araoz dio a conocer una serie de tomas utilizadas por el pintor peruano Francisco Laso para la composición de su lienzo el *Haravicu*. La elaboración de las mismas posiblemente se hizo en algún estudio fotográfico de la época hacia la década de 1860. Es fácil imaginar a Laso dando indicaciones a los autores de este artículo y se inauguró el 10 de noviembre de 2003 en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

* Esta investigación se inicia con motivo de la realización de la muestra *El síntoma de la personalización. El retrato de fin de siglo en la obra de Teófilo Castillo y Luis Astete y Concha*. Dicha muestra fue curada por los autores de este artículo y se inauguró el 10 de noviembre de 2003 en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¹ El daguerrotipo fue el primer sistema fotográfico por el que se podía captar una imagen de manera directa. Inventado inicialmente por J. N. Niepce, el procedimiento fue patentado en Francia el 7 de enero de 1839 por Jacques Mandé Daguerre a quien se le debe su nombre. Una de sus características más peculiares es su condición de objeto único.

espacio ajeno que, a pesar de todo, no era tan diferente al suyo en cuanto proceso de producción. Ésta representa una de las primeras evidencias peruanas en la que los pintores se sirvieron de la fotografía para ampliar sus posibilidades compositivas y, por qué no también, creativas².

Pero la ventaja que ofrecía la exactitud de la reproducción fotográfica propició, casi de manera natural, la estrecha relación con un género de gran demanda en el medio artístico local: el *retrato al óleo*. A diferencia de la pintura de costumbres o de paisajes, este género demandaba al pintor, entre otras cosas, un esmerado parecido con el modelo. En una sociedad que poco a poco iba acelerando su ritmo de trabajo y ante una cada vez más evidente confrontación con la fotografía, paradójicamente, muchos pintores se sirvieron de la misma para acelerar y facilitar el proceso en la elaboración de sus retratos. Las largas y tediosas sesiones quedarían resumidas ahora a un instante frente al lente de una cámara. Luego de eso, era tarea del pintor traducir la similitud visual que le ofrecía la fotografía y elaborar el nuevo retrato por medio del lenguaje pictórico y el aporte personal que, como artista, podía ofrecer.

Cabe considerar que no toda la sociedad de la época contaba con el dinero suficiente para acceder a un retrato, incluso en sus primeros años, los daguerrotipos fueron inaccesibles para la mayoría de los limeños. Como era de esperar, la ciencia seguiría en avance y con ello también el progreso técnico de la fotografía. Hacia el año de 1853, la captación de la imagen sobre papel ya era una realidad en Lima³. Esta técnica, sumada al procedimiento del negativo sobre placa de vidrio dieron un nuevo rumbo a la historia de la fotografía. La capacidad de reproducibilidad que ello propició se vio reflejada en una progresiva reducción de los costos y abrió el camino para el crecimiento de uno de sus más relevantes rasgos: su capacidad mercantil. El paradigma del arte como objeto único se había roto y nació el germen de una posterior crisis ideológica.

Muy pronto la imagen fotográfica se convertiría en la mejor opción para un público que ansiaba verse retratado. Muchos querían ver inmortalizados sus rostros por la maravilla de la caja negra y ello supuso un notable crecimiento de la demanda. La competencia entre el retrato fotográfico y el retrato al óleo se hizo perceptible. En 1859, el pintor Francisco Laso ponía énfasis en el problema que traía consigo esta preferencia del público:

“¿Cómo esperar nada de nuestros espléndidos particulares, cuando prefieren un retrato en fotografía porque cuesta un peso a un retrato al óleo, porque vale más caro? (...)

Si el nombre magnético del arte ha traído hasta esas líneas algunas almas jóvenes-permitasenos que les hablemos y que les demos un consejo-creánnos, porque les decimos la verdad pura, solo bañada con lagrimas y hiel.....Si se sienten con vocación para las artes y no tienen valor

² Entre los pintores reconocidos en el siglo XIX europeo que utilizaron fotografías para la realización de sus pinturas tenemos a J. D. Ingres (“La Condesa de Haussonville”), E. Delacroix, (“Odalisca”) y G. Courbert (“Las Bañistas”). Herrera Navarro, Javier; “Fotografía y Pintura en el siglo XIX”, En: *Goya*, Nº 131, marzo-abril 1976, p. 299.

³ En septiembre de 1853 el fotógrafo Jacinto Pendevilla introduce en Lima la técnica de la fotografía sobre papel. Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo; “El primer siglo de la fotografía. Perú. 1842-1942”, En: *La recuperación de la memoria. Perú. 1842-1942*, Madrid: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 2001, p. 32.

para hacerse ciudadanos de otra nación, dejen, dejen, por Dios, la funesta fantasía de querer ser artista en el Perú- Morirán de miseria-morirán de dolor..."⁴

Con estas líneas, Laso hacía eco de una generación desilusionada por el precario estado de las artes en el país⁵ que, lamentablemente, sumado al desinterés estatal en apoyo de los artistas y la carencia de una academia de bellas artes, coincidía con una etapa de apogeo de la fotografía de retratos. Sin embargo, Laso aún no era consciente de la verdadera capacidad comercial de la fotografía dentro del mercado visual.

En el año de 1854, el fotógrafo André Adolphe Disderi (1819 -1890), patenta en Francia la *tarjeta de visita*. El suceso técnico consistía en haber adaptado la cámara fotográfica de modo que se pudieran tomar 8 fotografías en una sola placa, obteniendo retratos del tamaño de una tarjeta de mano. Con esto los costos de producción siguieron disminuyendo. Pero, más allá de esto, su modo de uso fue lo que en realidad propulsó su gran demanda en las sociedades de Europa y América. Cada vez que algún personaje visitaba a algún familiar u otro integrante de su círculo de amigos, estaba obligado a entregar una de estas tarjetas como prueba tangible de haber visitado la casa. Estas tarjetas se guardaban cuidadosamente en álbumes especialmente elaborados para ello y habitualmente se colocaban en lugares específicos de la sala o el recibidor. Estas semblanzas se convertían así en un tesoro invaluable para las familias y eran la prueba palpable del círculo social al que pertenecían.

La tarjeta de visita llega a Lima en febrero de 1859, gracias a la iniciativa del fotógrafo francés Félix Carbillot⁶. Con ello se origina el boom que llevaría a una expansiva masificación del mercado de retratos en Lima. La reciente novedad, como era de esperarse en un país que miraba siempre hacia las grandes metrópolis, tuvo una rápida aceptación por las familias de la sociedad limeña (fig. 1).

Una de las consecuencias más sensibles de este apogeo fotográfico fue el ocasionado por la práctica del retrato en miniatura. Desde principios del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, el arte de la miniatura había atravesado épocas de declive y de resurgimiento, pero fue en la década de 1860 que entró a una insalvable etapa de crisis.



(fig. 1) Retrato de niño. Tarjeta de visita. Fotografía Negretti, Sucursal de E. Garreaud y Cia., Lima, 1864.

Durante el siglo XVIII este tipo de retratos se hizo muy popular entre los círculos aristocráticos de Lima. Un tiempo después, luego de los cambios políticos que conmocionaron toda América en el siglo XIX, la miniatura había logrado recuperar

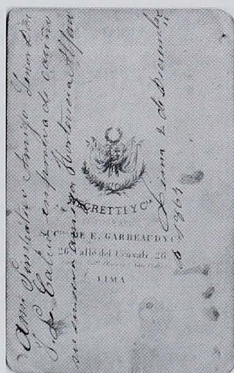
⁴ Majluf, Natalia; (edit.), Francisco Laso. *Aguinaldo para las señoras de Perú y otros ensayos 1854 1859*. Lima: IFEA, Museo de Arte de Lima, 2003, p. 94.

⁵ Francisco Laso deja la carrera de artista para dedicarse a la política. Ignacio Merino viaja a Francia en 1850 y muere en ese país.

⁶ Majluf y Wuffarden; *op cit.* p. 38.

cierta estabilidad debido a la demanda promocionada por la nueva elite gobernante del país. Hacia la década de 1830 se encuentran activos en la capital miniaturistas limeños como Felipe Barreda y Narcisca Arias de Saavedra de Lavalle⁷. Se sabe incluso que pintores reconocidos como Ignacio Merino y Luis Montero llegaron a practicar el arte de la miniatura⁸. Por medio del uso de pinceles muy finos y de una increíble precisión en el detalle, los pintores de miniaturas se dedicaban a la elaboración de paisajes, escenas religiosas y de costumbres, aunque fue el retrato el género que más desarrollaron. La capa pictórica, a veces al óleo y otras al gouache, se aplicaba sobre una lámina de marfil, de cobre o de hojalata que medían por lo general entre 6 a 5 centímetros. Solían ser enmarcados en oro o montados en cajas de carey de manera que se pudieran abrir.

Esto fue muy similar a lo usado para los enmarques de los daguerrotipos, por lo que hace suponer que las formas de presentación de estas últimas derivaron de la de los retratos de miniaturas. El status que le confería el uso de oro y de otros finos materiales denotaban el valor que se le concedía a la persona retratada. Por esa razón la práctica más común del uso de la miniatura era la de encargar el retrato del ser querido, el que luego sería llevado en el cuello de la dama, como relicario, o en el bolsillo del saco, por los caballeros. Estos modos de uso fueron repetidos por los del daguerrotipo, por lo que este constituyó el primer reemplazo de la miniatura en el mercado del retrato.



(fig.2) Tarjeta de visita (contracara).
Fotografía Negretti, Sucursal de E.
Garreaud y Cia., Lima, 1864.

No obstante, fue la tarjeta de visita que pudo emular mejor ese especial carácter intimista y potenciar su uso guiado por la demanda. Como era usual al ser entregadas, las tarjetas llevaban una inscripción al reverso, las cuales solían ser poemas, dedicatorias u otras expresiones de estima (fig.2). Al final de todo se trataban de imágenes portables por medio de las cuales se podían conservar los recuerdos de los seres queridos y admirados. En consecuencia, la expectante moda social que implicó el uso de la tarjeta de visita, el reemplazo de funciones y los bajos costos, condujo al alzamiento mercantil de la tarjeta de recuerdo y terminó, finalmente, por dejar en el olvido al arte del retrato en miniatura en Lima.

Ante la gran demanda fotográfica, especialmente de retratos, la proliferación de estudios empezó a hacerse evidente hacia la década de 1860. La competencia fotográfica se hizo cada vez más incuestionable, por lo que la mejor forma de sobresalir en el mercado se sustentó principalmente en el prestigio del establecimiento y el de sus habituales clientes. Por esa época los estudios de Pease, Garreaud y Maunoury estaban en plena actividad. A esto se sumaba la cada vez mayor calidad de sus retratos. En este sentido, si la fotografía podía complacer la demanda de la veracidad visual del público, el límite se

⁷ Castillo, Teófilo; "Las Limeñas de Monvoisin". En: *Varietades*, N° 456, 21 octubre 1916, pp.(1387) 1389.

⁸ Leonardini, Nanda; "Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana del siglo XIX", tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 297.

establecía en el punto en el que entraba a tallar la plasmación del color. Ante esta carencia surge lo que se conocería como los foto-óleos y su artífice, el iluminador, especialista indispensable en todo taller de respeto. No era raro que los mejores artistas fueran convocados para desempeñar este papel ya que, además, se necesitaba de un especial talento para corregir sutilmente los “defectos” del retrato por medio de intervenciones en el negativo o con la aplicación del óleo sobre las tomas. Pero los artistas iluminadores irían más allá, hasta el punto de convertir las fotografías en verdaderos lienzos donde podían desarrollar todos los recursos técnicos del pintor (fig.3).

La llegada de la foto-óleo supuso poner en un punto inestable la común discusión sobre la naturaleza artística de la fotografía. La reproducibilidad abrió el camino para una verdadera masificación de la imagen y puso en evidencia la gran capacidad mercantil de la fotografía. Esto había desdibujado el status inicial que le otorgaba su perfil de objeto único con el daguerrotipo por lo que las foto-óleos acercaban la fotografía al prestigio que le podía otorgar el arte pictórico, subvirtiendo el origen de la foto para adherirle el aura de *unicum*. Dicha discusión estaba vigente en aquellos lugares del mundo donde la fotografía había irrumpido como una legítima opción en el campo estético. Este tipo de fotografías subsistiría en Lima durante todo el siglo XIX y se desarrollaría hasta bien entrado el siguiente siglo, época en la cual se montaron importantes exposiciones de fotografía iluminada, tomando ésta un lugar preferente, aunque no exento de controversias en el mundo del arte. Hacia 1887 en la revista *El Perú Ilustrado*, un inspirado poeta describía su concepción sobre el significado de la ya establecida fotografía iluminada.

“Fotografía Iluminada

Rayo de luz en máquina sombría
combinado en artísticos colores
copio su faz, su pié, su gallardía
con rasgos seductores.

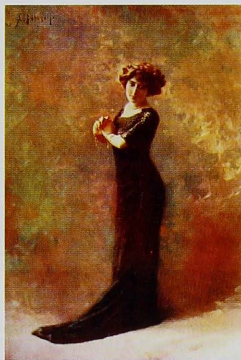
Más sus ojos que abiertos le robaron
las suaves tintas al celeste tul,
su expresión a la sombra trasladaron
sin el color azul.

(...)

Luego.....como los ángeles llenaron
los lienzos del divino Rafael,
los colores su rostro iluminaron
al beso del pincel.

(...)

ídádme un pincel para copiar su alma,
y un cielo os volveré! (...)⁹



(fig.3) Retrato de la señorita Leonor Weiss. Fotografía de A. Dubreuil iluminada por Teofilio Castillo. Fuente: *Ilustración Peruana*.

Según el poema la frialdad que el escritor atribuía a la cámara fotográfica y el retrato producto de esta, se relacionaba directamente con la ausencia del color: “la sombra”. Solamente el color y la presencia del artista, podrían infundir “la vida y el alma” a los retratos. Como veremos más adelante será medular la disputa por el color entre fotógrafos y pintores.

⁹ Grilo, Antonio F; “Fotografía Iluminada”, En: *El Perú Ilustrado*, N° 33, 24 de diciembre de 1887, p.41.

En el año de 1883, regresa de España el joven pintor Luis Astete y Concha¹⁰. Su estancia en la escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid debió de haber sido relativamente corta, puesto que al regresar contaba sólo con 17 años¹¹. Al llegar Astete se vio confrontado con una ciudad totalmente devastada por la guerra con el país sureño, con un gobierno desacreditado y con el comercio en ruinas. Era predecible que el ya precario medio artístico de la capital y las urgencias inmediatas de una ciudad devastada hayan concluido en un total estado de agonía para el arte. Los primeros trabajos del artista daban fe de un futuro promisorio. Entre paisajes y pinturas de género, Astete fue mostrando al público sus virtuosas capacidades de pintor. No obstante, sus cualidades poco a poco terminaron por adaptarse a los trabajos por encargo y a los concursos municipales.

Hacia el año de 1892, se hace de conocimiento público la convocatoria del concurso para la elaboración del retrato al óleo en homenaje a la memoria de Adelinda Concha, fallecida en marzo del mismo año. Su apoyo a favor de la cultura y las artes de Lima ameritaba que la sociedad, por intermedio de la municipalidad, le rindiera una distinción pública y digna. Los retratos conmemorativos se habían convertido en una práctica muy común en el siglo XIX. La ciudad, por intermedio de sus instituciones, immortalizaba a través del retrato al personaje que adquiriría relevancia pública. Llegada la independencia, el Estado y la Iglesia habían perdido cierta fuerza en su labor de mecenazgo en comparación a los tiempos virreinales. De alguna manera fueron las nuevas instituciones republicanas las llamadas a ocupar ese papel. Y ciertamente fue así, aunque, en una época en la que el retrato se había institucionalizado y el arte estaba echado a menos, su compromiso de apoyo al arte era, sin duda, limitado.

Entre los pintores que participaron en el concurso se encontraban, Luis Astete y Concha, Valentina Pagani Casorati, Ramón Muñiz, Francisco Masías entre otros¹². Como era evidente, fallecida Adelinda en París, el concurso para la elaboración de su retrato necesariamente tendría que hacerse sobre la base de una fotografía. Debido a esto las normas promulgadas ponían énfasis, sobre todo, en los matices de color que deberían tener la tez y los cabellos de la mecenas. Las bases para el concurso señalaban:

*"(...) color de cutis, pálido trigueño, cabello claro, cejas castaño claro y poco pobladas. Un gran prendedor de granate rodeado de diamantes, vestido, gorra y guantes negros"*¹³

¹⁰ Sus primeras lecciones del arte fueron impartidas por los pintores Luis Boudat y Michele. Partió a España a lado de su tío el Marqués de San Miguel de Híjar, descendiente del Conde de la Vega del Rhen. Estudia en Europa en la Academia de San Fernando, tenía como condiscipulo a Joaquín Sorolla. Estudia las obras del Museo de Prado reconociendo en Velásquez su artista favorito.

¹¹ En 1898, con motivo del concurso de pintura Concha, surgió una polémica en torno a la formación artística de Astete. Como era sabido las bases del concurso promulgadas no permitían que artistas con formación en el extranjero participaran. El problema se suscitó debido a la denuncia del pintor José Otero, también participante, quien alegaba retirar del certamen a Astete por su formación en Madrid. Finalmente, el jurado desestimó la protesta de Otero, pero la controversia motivó que el premio de 1800 soles fuera adjudicado al pintor Juan Lepiani por su cuadro *La oración en el huerto*. A Astete se le otorgó la medalla de oro por su cuadro *Reminiscencias* y la suma de 200 soles y a Otero con 200 soles por su cuadro *Los desocupados*. Cabe resaltar, que Astete también presentó al concurso el retrato de cuerpo entero de Félix Cipriano Coronel Zegarra. Véase: "CRÓNICA CONCURSO CONCHA", *El Comercio*, 27 de diciembre de 1897, p. 2; "AVISOS CONCURSO CONCHA" *El Comercio*, 28 de diciembre de 1897, p.3.

¹² Pachas Maceda, Sofía; *Doña Adelinda Concha de Concha con D. Theodoro Mannequín, sobre personería por causa de filiación legítima*, Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM. 2004, pp.28-31.

¹³ *Ibid.* p.29.

Estaba claro que la información visual que proporcionaba la fotografía era aún limitada. Faltarían muchos años para que los avances técnicos resolvieran el problema del color para la fotografía, desventaja innegable frente al arte pictórico. Pero lo que también estaba claro es que las bases hacían alusión a una imagen específica: un retrato fotográfico de Adelinda tomado cuando bordeaba los 30 años (fig.4)¹⁴. Esta imagen fotográfica fue establecida como fuente común para que los concursantes hicieran los retratos, por lo que los resultados del certamen dependerían, no tanto de las cualidades académicas de la obra, sino de la composición y formas de representación particulares de los artistas. Así, Luis Astete escoge la aproximación verista de Adelinda (fig.5) y la representa como una venerable matrona de edad avanzada sobre un fondo neutro, y agrega detalles y algunos objetos como un abrigo, un libro y un prendedor, diferente al requerido por la bases. Sin embargo, el ganador del concurso fue Ramón Muñiz con un retrato que representa a una mujer idealizada, mucho más pegada a la fuente fotográfica. El artista se sirvió de un fondo de salón, a modo de los tradicionales retratos cortesanos, lo cual ayudó a adhirirle el sentido de mesura que el jurado demandaba.



(fig.4) Retrato fotográfico de Adelinda Concha. Fuente: *Ilustración Peruana*.



(fig.5) Luis Astete y Concha. Retrato de Adelinda Concha, c.1892-1893. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Seis años después, un anónimo escritor hacía alusión a una representativa semblanza que había visto en las salas de la Sociedad Geográfica. El admirado cronista decía:

“CRONICA

RETRATO DEL SABIO RAIMONDI

Hemos visto uno muy bueno en el salón

de la “Sociedad Geográfica”, debido al pincel de don Luis Astete. Representa casi la figura entera: El fondo es de color cabritilla, que produce en el retrato un excelente efecto de relieve. La altura del cuadro es de más de un metro.

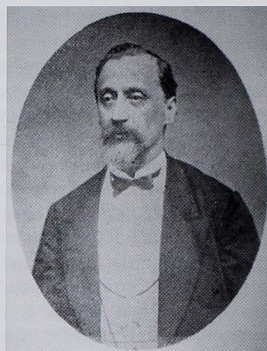
La imagen deja poco que desear, por la perfección de la semejanza con el original. El aspecto es el del ilustre naturalista á los cincuenta y cuatro años: está de pie, descansa su mano izquierda sobre el respaldar de una silla común, mientras su mano derecha tiene un par de lentes, y en tal actitud, como si el sabio se los hubiese quitado en ese momento, para fijarse mejor en un objeto¹⁵.

¹⁴ Agradecemos especialmente a la investigadora Sofia Pachas por compartir con nosotros las imágenes de la fotografía y el retrato al óleo de Adelinda Concha.

¹⁵ “CRONICA RETRATO DEL SABIO RAIMONDI”, *El Comercio*, 16 de marzo de 1897, p. 1.



(fig.6) Luis Astete y Concha. *Retrato de Antonio Raimondi*, c.1897.



(fig.7) Retrato fotográfico de Antonio Raimondi. Fuente: *Cultura Peruana*.

Se trataba del retrato que Luis Astete hizo del célebre naturalista Antonio Raimondi¹⁶ (fig. 6), quizá la figura más representativa de la ciencia por aquellos años. La obra fue encargada por la Sociedad Geográfica de Lima, quienes, conscientes del aporte de Raimondi, buscaban conmemorar la muerte de una de sus figuras más representativas¹⁷. Conocedor de las formas de representación comunes en este tipo de obras, “el original” al que hace referencia el comentarista no era otra cosa que una fotografía tomada a Raimondi, aproximadamente en 1874, cuando este tenía cincuenta y cuatro años de edad (fig.7). El cuadro representa al personaje en formato de medio cuerpo, de pie, apoyando la mano izquierda sobre una silla y con la otra sosteniendo unos lentes. Esta aparente sobriedad compositiva sigue un esquema de representación de gran trayectoria en el medio artístico desde la llegada del retrato a Lima en la etapa colonial. Es el personaje, sentado o de pie, apoyado en algún soporte y acompañado de los elementos o atributos que ayuden a contextualizar y definir la labor del personaje¹⁸. A pesar de que el parecido con la fotografía es muy bueno, el pintor, al ir más allá de la imagen original, define la personalidad del retratado en el preciso momento en el que coge sus lentes “para fijarse mejor en su objeto”. Puede que sea una muy personal interpretación del cronista sobre el cuadro, pero es relevante saber que el pensamiento positivista estaba en pleno auge en todas las ciudades latinoamericanas. Y dentro de esta corriente, la tarea de la observación marcaba la pauta directriz. Con ello el retrato del naturalista encarna el más claro ejemplo del cientificismo de la época. El texto culminaba: “...podrá también hacerse alguna vez algún retrato de más efecto, pero dudamos que haya pintor capaz de interpretar mejor que el señor Astete, el carácter y las cualidades intelectuales de aquella habilísima figura”¹⁹. El retrato se convierte, para el artista y su público, en algo más que la copia literal y mecánica de la realidad, el “buen retrato” y el “buen pintor” debían atrapar en el

¹⁶ Actualmente se desconoce el paradero de este retrato. En la Sociedad Geográfica se encuentra una copia del retrato de Raimondi pintado por Etna Velarde y fechado en la década del 60 del siglo XX. *El retrato de Raimondi* pintado por Astete es tomado de la publicación *El Perú de Antonio Raimondi*, Edición facsimilar, Lima: Editores Técnicos Asociados S.A., 1965.

¹⁷ Raimondi había muerto siete años antes, el 26 de octubre de 1890, en San Pedro de Lloc, departamento de La Libertad.

¹⁸ Incluso los retratos fotográficos siguieron este esquema de representación, en especial en su versión de tarjeta de visita.

¹⁹ “CRONICA RETRATO DEL SABIO RAIMONDI”, *El Comercio*, 16 de marzo de 1897, p. 1.

lienzo, aquellas subjetivas connotaciones de la personalidad y el carácter del personaje. Este fue uno de los argumentos claves de los artistas para definir los límites que lo separaban de la frialdad que atribuían a la fotografía.

En julio de ese mismo año, por consenso, el jurado de calificación de los premios municipales en la categoría a mejor obra artística²⁰ nombraba como ganador a Luis Astete por la semblanza de Raimondi.

"CRONICA

EL JURADO DE PINTURA

*Por unanimidad de votos, acordó ayer el premio á Don Luis Astete, por su cuadro Retrato de Raimondi-, y una mención honorífica al joven David Mons, por un retrato del Señor Souza Ferreira"*²¹

Posiblemente la relevancia del personaje, dentro de una ciudad que apostaba por la ciencia para llegar al ansiado desarrollo, y el convencimiento de la faena intelectual promovida por Raimondi en el Perú, determinaron parte de la decisión final. Pero, más allá de esto, es importante destacar lo institucionalizado que estaba el género retrato en el medio artístico local. Nótese que los ganadores mencionados pintaron retratos. Aún más, la práctica de realizar retratos al óleo a partir de fotografías era un hecho por demás aceptado en el medio artístico y los especialistas encargados de elegir a los ganadores.

Sin embargo, en el campo de los concursos especializados en arte, las cosas funcionaban de cierta manera diferente. Estos se sustentaban en bases específicas las cuales muchas veces entraban en contradicción con las prácticas artísticas que usualmente se esgrimían. En 1901 un anónimo cronista limeño, expelía una dura crítica sobre la situación del arte en Lima y los concursos de pintura a fines del siglo XIX. Este escribía:

*"(...) Se han pedido a los artistas cuadros originales, siendo tres o cuatro los que querían hacerlo, se han admitido en la exposición toda clase de pinturas, se han mezclado copias de fotografías, copias de grabados de periódicos extranjeros, copias de figuras de caja de fósforos, cuadros cuyos dibujos copiados han sido pintados caprichosamente, dándoles coloraciones imaginarias"*²²

En febrero de 1901 la polémica se desató en torno al joven pintor y fotógrafo Luis S. Ugarte, en el marco del concurso para el cargo de profesor de dibujo natural de la academia Concha²³. Luego de morir Evaristo San Cristóbal, el cual había ocupado el cargo desde la fundación de la academia en 1895, se promulgan las bases para

²⁰ Era muy común en la época que las municipalidades incentivaran a los ciudadanos que destacaban en diferentes ramas del arte, las ciencias o las letras por intermedio de diversos premios. Esta práctica seguiría por varios años hasta bien entrado el siglo XX.

²¹ "CRÓNICA EL JURADO DE PINTURA", *El Comercio*, 23 de julio de 1897, p. 1.

²² "LOS CONCURSOS DE PINTURAS", *El Comercio*, 24 de enero de 1901, p. 6.

²³ Finalmente el ganador del concurso fue Luis Astete y Concha. Los trabajos presentados fueron: *Cabeza de viejo*, *Busto de mujer joven*, *Busto de mujer vieja* y un *Paisaje*. Participaron además el señor Carlos Jiménez, David Lozano, Mons, Villanueva, entre otros. "CONCURSO DE DIBUJO", *El Comercio*, 5 de febrero de 1901, p. 1.

determinar al nuevo sucesor. El 6 de febrero el diario *El Comercio* daba cuenta de:

"CONCURSO DE DIBUJO.-

cuando ayer hablamos de los cuadros que se habían expuesto en el concurso de dibujo, promovido por el jurado Concha, omitimos, exprofesamente, consignar los trabajos del señor Ugarte, por la razón de que ellos, según se nos dijo, estaban fuera de concurso.

Parece que esta disposición del jurado se funda en que los cartones del señor Ugarte son copias de fotografías y no de grabados, como lo indican las bases del concurso (...)²⁴

Luis S. Ugarte se había basado en fotografías para los cuatro cartones dibujados con los que participó. No obstante, quedaba de manifiesto en las bases del concurso la flexibilidad que existía con respecto a la copia de grabados y fotograbados para la realización de los dibujos. En una carta de réplica en el mismo diario, Ugarte manifestaba su conformidad con su descalificación del concurso, admitiendo su desconocimiento de la prohibición del uso de la fotografía. Sin embargo, no estaba del todo conforme pues alegaba que otros artistas se basaron en fotograbados²⁵ y no fueron expulsados del concurso "(...) no he sido el único que ha presentado copias de fotografías, porque tanto da la copia de fotografías, como de fotograbados (...)"²⁶. Se pone de manifiesto hacia fines de siglo XIX, como el tema de las pinturas elaboradas sobre la base de modelos de origen mecánico aún transitaba en un campo indefinido y en plena discusión.

El prestigio adquirido por Luis Astete luego de haberse alzado con el premio por el retrato de Raimondi, le abrió la puerta para la llegada de los encargos oficiales. En agosto de 1900, el entonces director de la Biblioteca Nacional, Don Ricardo Palma, solicita al pintor la confección de 24 retratos para la creación de la *Galería Nacional* conformada por "*los peruanos que se habían distinguido en las letras y las artes*"²⁷, que adornarían los salones de ese recinto²⁸. Esta iniciativa obedecía al afán de los intelectuales en revalorar los modelos de la sociedad dignos a imitar por lo que era "*conveniente conservar la memoria de los peruanos ilustres*"²⁹. Estos constituían para el período de la post-guerra el mejor camino para construir paradigmas de quienes eran y qué modelos referenciales debían destacar³⁰. Al año siguiente, en agosto de 1901, Palma solicita la elaboración de cuatro retratos más para terminar de complementar su "galería". Se trataba del geólogo arequipeño Mariano Eduardo de Rivero, el

²⁴ "CONCURSO DE DIBUJO" *El Comercio*, 6 de febrero de 1901, p. 1.

²⁵ El fotograbado es el procedimiento por el cual se captura en las placas de impresión la imagen negativa de una placa sensible a la luz. Con esta plancha se podía reproducir infinidad de copias para ediciones impresas como periódicos y revistas. El invento data de mediados del siglo XIX pero su llegada a Lima se registra en el año de 1888.

²⁶ Ugarte, Luis; "CONCURSO DE DIBUJO", *El Comercio*, 8 de febrero de 1901, p. 3.

²⁷ "Lima, Agosto 31 de 1900...", *El Peruano*, Nº 59, 20 de noviembre de 1900, p. 339.

²⁸ Lamentablemente los cuadros de Astete y Concha fueron destruidos durante el incendio de la Biblioteca Nacional en mayo de 1943.

²⁹ Carta del Ministerio de Justicia, Instrucción y Culto al Director de la Biblioteca Nacional, Ricardo Palma, 7 de septiembre de 1901, Archivo General de la Nación.

³⁰ Esta práctica seguía una tradición muy afianzada en el último tercio del siglo XIX, principalmente en medios como las revistas ilustradas. Estos retratos se exhibían en las portadas de revistas como *El Perú Ilustrado* (1887-1889), *América Ilustrada* (1890), *El Perú Artístico* (1893-1895), entre otros. De esta manera, dichos personajes se convirtieron en verdaderos referentes para la sociedad.



(fig.8) Ramón Muñiz. *Retrato de Francisco García Calderón*, 1898. Colección de Retratos del Museo de Arte UNMSM.



(fig.9) Retrato fotográfico de Francisco García Calderón. Fuente: *Actualidades*.

presbítero cuzqueño Juan Espinoza Medrano “El Lunarejo”, el pintor piurano Ignacio Merino y el Doctor Francisco García Calderón. En el documento oficial remitido al Ministerio de Justicia³¹, otra vez se hace referencia al uso de la tarjeta de visita. Fue el propio Palma el encargado de facilitar al artista las fuentes gráficas para la elaboración de los cuadros. Para el retrato de Rivero este consignaba una tarjeta de visita, para la semblanza de Espinoza, consiguió la “copia” del cuadro original que se conservaba en la Universidad del Cuzco, posiblemente otra fotografía, y para el retrato de Merino había conseguido, gracias a la familia del pintor, el cuadro hecho por Francisco Laso a mediados del siglo XIX.

No se sabe en que fuente se basó Astete para elaborar el *retrato de Francisco García Calderón*, pero lo más probable es que se trate también de una fotografía. Es más, debió haber sido la misma fuente utilizada por el pintor y fotógrafo español Ramón Muñiz para la elaboración del retrato de García Calderón de la colección de Rectores y Catedráticos de la Universidad de San Marcos fechado en 1898 (fig.8). El lienzo, de gran formato y de pulcro academicismo y presenta al personaje de cuerpo entero y reproduce con una exactitud esmerada el retrato de fuente mecánica (fig.9), adhiriéndole un fondo de salón que ayuda a contextualizar lo que no se ve en el intemporal fondo neutro de la fotografía. Además, está acompañado de los atributos que lo representan como rector vigente de la Universidad y otros que patentizan su condición de intelectual.

En esta misma colección se encuentran los trece retratos de busto de catedráticos, hechos por Luis Astete por encargo de las facultades de derecho, ciencias y letras en San Marcos. El parecido formal de estos retratos evidencia la manufactura serial del

³¹ Palma Ricardo, Carta dirigida al Director del Ministerio de Justicia, 28 de Agosto de 1901, Archivo General de la Nación.



(fig.10) Luis Astete y Concha. *Retrato de Manuel María Gálvez*. C. inicios siglo XX. Colección de Retratos del Museo de Arte UNMSM.



(fig.11) Retrato fotográfico de Manuel María Gálvez. Fuente: Archivo Courret, Biblioteca Nacional.

trabajo por encargo, aunque algunos destacan por el acabado correcto del buen dibujo. Entre ellos destaca el retrato del catedrático Manuel María Gálvez (fig.10). Para la ejecución de este cuadro Astete se basó en una fotografía del estudio Courret (fig.11)³². El reconocimiento público de su capacidad como retratista era un hecho (fig.12). En el año de 1913 al producirse su deceso, algunas crónicas hacían hincapié en la estrechez que el medio ejerció en la obra pictórica de Luis Astete y Concha.

*"(...) ¡Astete, retratista! ¡Astete, trasladando a lienzo daguerrotipos y tarjetas! ¡Astete, pintor de galerías biográficas! Nó: eso nó. Pero cierto en el centenar de retratos que pintara y que reviven en el recuerdo doloroso de este instante, los hay bellos, perfectos merecedores de la alegría de la fama: pero Astete no está allí. Para su alma de artista no llegó jamás la hora de descanso, tan propicia para vaciar su sinceridad, tan rica de luces y matices en el cerebro; y como no era sino artista, nada más que pintor, con toda la plenitud de facultades para el triunfo, tuvo que vivir, tuvo que desesperarse, tuvo que llenar febrilmente las telas ingratas, empujado, acicateado por el enseñamiento de la vida. (...)"*³³



(fig.12) Retrato fotográfico de Luis Astete y Concha. Fuente: Archivo Courret, Biblioteca Nacional.

³² Es importante mencionar que se conservan retratos de Luis Astete y Concha en el Congreso de la República. Uno de ellos es el retrato de *Monseñor Francisco Javier de Luna Pizarro* de cuerpo completo, sentado y pintado a la manera de los retratos coloniales. Entre los retratos más notables del pintor, mencionados en la prensa con motivo de su muerte, figuran los retratos de *Enrique D. Barreda*, *Luciano B. Cisneros*, *Víctor Larco Herrera* y *Miguel Miro Quezada*. "Luis Astete y Concha", *La Crónica*, 14 de enero de 1914, p.7.

³³ "Luis Astete y Concha Dolorosa impresión social", *La Prensa*, 13 de Enero de 1914, p.(1).

En el año de 1887 un pintor de 30 años anunciaba en *El Comercio* sus servicios como artista, especialista en el arte del retrato. Se trataba de Teófilo Castillo que, por esos años, se encontraba en Florencia en plena formación como pintor:

“Teófilo Castillo
-Artista Pintor-
Florencia, Vía S. Ambrogio 16.
Se encarga de la ejecución de toda clase
de obras en pintura y su envío á Lima.
Especialidad de retratos al óleo”³⁴

Desvinculado 4 años de Lima, Castillo era consciente del aspecto comercial que, como toda carrera, la labor de artista conllevaba. Dos años después decide regresar y emprende el viaje de retorno al Perú. Fortuitamente, durante la breve estadía en Argentina del vapor que lo trasladaba conoce a la que sería su esposa, María Gregoria Gaubeka y decide establecerse en la ciudad de Buenos Aires. Durante este periodo trabaja en la casa de comercio Witcomb y escribe en algunos diarios locales. Años más tarde, hacia mediados de la década de 1890, el pintor incursiona en el mundo de la fotografía al asociarse con su amigo portugués José Virgínio Freitas para fundar la casa de fotografía artística *Freitas y Castillo*. Por su experiencia como pintor, toma a su cargo la Sección de Pinturas y Porcelanas³⁵.

En este lapso, Castillo se acerca a los antiguos procedimientos artesanales del retoque y la iluminación y experimenta con los avanzados procesos técnicos de la fotografía. El más resaltante de estos fue el procedimiento del positivado a la goma bicromatada. Dicho método consistía en poner en contacto el negativo con una hoja de papel emulsionada con bicromato de potasio, goma arábica y pigmentos de color³⁶. Luego la impresión resultante se podía disolver con agua y quedaba una imagen que podía ser intervenida con variados utensilios. El resultado era una imagen imbuída en una base de color y suavizada a través de una amplia gama de semitonos. Con ello, la fotografía negaba nuevamente su connatural reproductibilidad al obtener un objeto único como sucedió con la fotografía iluminada. Como era de esperarse, el progreso continuaba en avance y la fotografía seguía a la vanguardia. Se trataba de su búsqueda por aprisionar definitivamente la realidad a partir de sus propias posibilidades mecánicas. La labor experimental emprendida por Castillo en el estudio, entra a tallar en el complejo y contradictorio discurso de la fotografía como obra de arte.

Los años en Argentina significaron una etapa de poca realización pictórica y de mayor trabajo comercial para el artista, orientado más a pintar retratos y hacer fotografías³⁷.

³⁴ “Teófilo Castillo-Artista Pintor...”, *El Comercio*, 2 de marzo de 1887, p. 1. El anuncio apareció en el diario desde marzo a octubre de 1887.

³⁵ Castillo, Daniel; “Teófilo Castillo y el concurso C”, *El Comercio*, 23 de diciembre de 1896, pp. 3-4.

³⁶ De Naeyer Christine, “glossaire des termes techniques” En: *Autour du Symbolisme, Photographie et peinture au XIXe siècle, Belgium: Palais des Beaux Arts Bruxelles*, 2004, p.138.

³⁷ Para enero de 1897, Castillo hace un viaje a Lima para publicitar la ya citada Casa Freitas y Castillo. Por ello, al llegar, monta una exhibición en el establecimiento de Augusto Dreyfus con sus más recientes retratos. Los retratos traídos desde Buenos Aires y exhibidos en la exposición estaban realizados al óleo, acuarela y carboncillo. Allí, se exhibieron los retratos de varias señoras, señoritas y caballeros de Lima como el de la Señorita Mercedes Rosas, Señoras Clementina La Fuente y María Lacroix de Olavegoya “Crónica Obras de Arte”, *El Comercio*, 13 de enero 1897, p. 2.

Al retornar a Lima en 1906 Castillo es requerido por Adolfo Dubreuil para trabajar con él en la Casa Fotográfica Courret, la cual había reinaugurado un año antes. Su talento como pintor y fotógrafo artístico sumados a la experiencia de Dubreuil serían trascendentales para restaurar los bríos que años antes ostentaba el famoso Estudio. Además, en una época de dura competencia para la fotografía³⁸, el prestigio del estudio y el de sus artistas fue importante para sacar adelante el negocio. Durante esta etapa la labor de Castillo continuó entre óleos y fotografías. Sus retratos iluminados tuvieron una gran aceptación en el público limeño. Un ejemplo interesante de este trabajo es el retrato de la *Señorita Leonor Weiss* (fig.3) publicada en una de las portadas de la revista *Ilustración Peruana*³⁹. Los efectos de atmósfera y luz logrados a través de pinceladas sueltas, en tonalidades de verdes, ocre y tierras, que Castillo aplicaba a los fondos de sus retratos al óleo⁴⁰, son utilizados para darle una personalidad particular a la fotografía, borrando casi todo rastro de su origen mecánico. Este tipo de obras, que gozaba de una extensa práctica desde la llegada de la fotografía a Lima, tenía ya una gran aceptación por el público de principios del siglo XX. Es interesante notar en el lado superior izquierdo de la imagen la firma del



(fig.13) Teófilo Castillo. Retrato fotográfico del Sr. C. Vega, realizado según el procedimiento de la goma bicromatada, 1904. Fuente: *Actualidades*.

fotógrafo: "A. Dubreuil". Esto hace ver como este tipo de obras habían adquirido, tanto para los productores como por sus receptores, la categoría de obra de arte. Además, contradictoriamente, la presencia del fotógrafo se imponía frente a la del iluminador.

Es importante resaltar el aporte de Castillo al medio fotográfico local al introducir en Lima el novedoso procedimiento de la goma bicromatada, el que un tiempo después se haría muy popular entre muchos de los fotógrafos pictorialistas⁴¹. Los retratos elaborados por el pintor a través de este método causaron un interés muy particular por los limeños. Un comentario en la revista *Actualidades* sobre el retrato del Sr. C. Vega Belgrano realizado en 1904 (fig.13), nos acerca a la opinión del público ante este nuevo tipo de retratos.

³⁸ Existía cerca de medio centenar de estudios fotográficos durante esa época.

³⁹ Portada: Señorita Leonor Weiss, fotografía Courret, T. Castillo pintor, firma A. Dubreuil, *Ilustración Peruana*, N° 97, 9 de marzo de 1911.

⁴⁰ Los retratos de Castillo responden a un arte mucho más libre donde el impresionismo, ya adoptado por algunas escuelas académicas, se hacía presente en sus lienzos. En ellos se observa el academicismo del trabajo en los rostros que se alternan con unos fondos de una manera más libre con pinceladas sueltas de colores ocre y marrones. Castillo influenciado por el luminismo español delimita los rostros con contrastes de luz. Dentro de los formatos de retratos que el pintor realizó se encuentran mayoritariamente los de busto.

⁴¹ Este movimiento surge en Inglaterra a finales del siglo XIX y su finalidad era apartar a la fotografía de su carácter comercial y desarrollar su aspecto artístico.

“El primer pensamiento que se nos ocurre al contemplar una fotografía de Teófilo Castillo, es que vemos un cuadro, ó mejor dicho, la copia fotográfica de un lienzo. Nos parece imposible que el lente vea así, con esa dulce suavidad en los tonos, con esa penumbra, llena de tintas y de semitonos indefinibles, como una pintura de ensueño”⁴²

El discurso de este cronista local pone en evidencia como la fotografía había seguido desbastando la frágil frontera que la separaba del arte pictórico y de toda la concepción que ello supone. Pero, las tensiones suscitadas por la determinación del espacio de cada género llegarían a un punto crítico en el año de 1918 con la presencia del fotógrafo pictorialista Juan Manuel Figueroa Aznar.

Figueroa era un joven pintor y fotógrafo, cultor de los foto-óleos, formado en la capital y algunos países sudamericanos, que había hecho carrera en el sur peruano, principalmente en Arequipa y Cuzco. En el año de 1918 retorna a Lima y monta una comentada exhibición de sus más recientes trabajos en el estudio fotográfico de Luis Ugarte. La muestra estaba conformada principalmente por retratos y paisajes realizados en fotografía iluminada y al óleo. Casi instantáneamente los comentarios llegaron. Si bien es cierto ya las foto-óleos tenían cierta aceptación local, la polémica se originó debido que Figueroa había señalado absolutamente todos los trabajos expuestos, óleos y fotografías, por medio del sello que lo distinguía como artista: su firma. Con ello el pictorialista había transgredido los espacios que separaban a la pintura de la fotografía. Ello exacerbó la opinión de algunos pintores locales.

Uno de los principales críticos de la citada muestra fue Teófilo Castillo, quien por esos años ya había abandonado completamente la práctica fotográfica. El pintor advirtió que no se podía pasar una cosa falsa como pintura verdadera, para él se estaba “prostituyendo” la obra artística y traía consecuencias negativas en la educación del arte en la población. En su crítica, Castillo reconocía a la fotografía como una rama de las bellas artes pero, sin embargo, de un status menor que la pintura. La fotografía podría ser un elemento de apoyo a la pintura pero nunca ocuparía el lugar de ésta. Afirmaba que la esencia de la pintura no radicaba en la capacidad de transplantar la realidad al lienzo, como el fotógrafo, lo esencial residía en el uso del color, en la facultad visual y sobre todo en el concepto subjetivo de la captación del “alma”⁴³.

De esta manera, Castillo estableció dos diferencias fundamentales de la pintura en relación con la fotografía. La primera era el color y la segunda fue la subjetividad del artista que la diferenciaba de la fría máquina fotográfica. En una concepción más romántica, Castillo afirmaba que captar el alma de la naturaleza estaba en relación con la capacidad del artista de expresar sentimientos en la obra de arte.

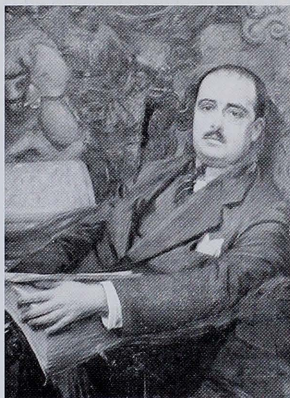
Finalmente, esta crítica se hacía patente en su propio rechazo a la práctica de firmar las foto-óleos, como se observó en el retrato iluminado de Leonor Weiss. Contradictoriamente, la situación de las fotografías a la goma bicromatada era diferente para Castillo. La libertad que la técnica proporcionaba a los artistas para manejar el resultado final, daban la posibilidad de imprimir en la obra la personalidad

⁴² “Estudio de Arte fotográfico Teófilo Castillo”, *Actualidades*, 31 de marzo de 1906, N° 157, p.(320).

⁴³ Castillo, Teófilo; “Notas de Arte”, *Varietades*, 11 de marzo de 1916, N° 419, p. 320.

artística que separaba al arte de la foto y esto concordaba muy bien con sus concepciones sobre el retrato. Ello sustentaba la presencia de su firma en este tipo de obras.

Años antes, a partir de agosto de 1913, Castillo había iniciado su labor como crítico de arte en la revista *Varietades*⁴⁴. Establecido en esta tribuna, acusó sobre la situación general del arte en el país y la evidente imposición del género retrato en el medio artístico local. Su voz alcanzó a retratistas del medio como el pintor español Ramón Muñiz⁴⁵ y el ecuatoriano Raúl María Pereira⁴⁶. Ambos realizaban un retrato con características de corte académico donde la primacía de la fidelidad con el modelo y el correcto delineado del dibujo se hacía evidente.



(fig.14) Raúl María Pereira. Retrato de José de la Riva Agüero. 1919. Instituto Riva Agüero.

El crítico se oponía al academicismo impuesto en el medio por algunos pintores como el italiano Leonardo Barbieri el cual seguía con los lineamientos impartidos por la academia Julian de París. Para Castillo, Pereira dominaba la línea “fisiognómica” y era detallista pero, “no sentía el color”, su paleta “era agria, lacia y monocorde”. Sus retratos eran iguales, correctos e impecables de forma que parecían hechos por receta o realizados con “molde oleográfico”⁴⁷. Siguiendo esa idea el crítico calificó el retrato de José de la Riva Agüero (fig.14) del pintor Pereira como de “guaragüería” y de sentido “huachafo”. Sin embargo, Castillo entendió lo fuerte que estaba en el medio local el gusto por el retrato de acabado fotográfico, que buscaba la copia fiel de la realidad sin preocuparse por obtener los contenidos subjetivos que adjudicaba a los “buenos retratos”. Por ello manifestó que su crítica no le echaría a perder el negocio a Pereira, ya que, según afirmaba, en Lima había fanatismo por “la cursilería y los adefesios”⁴⁸.

Con su crítica a la pintura académica Castillo subestimaba la capacidad de la reproducción realista de los pintores y fotógrafos. Para él, lo importante no era el parecido sino la capacidad del artista de infundirle “alma” a los retratos a través de los

⁴⁴ Ya antes había escrito en periódicos como *El Comercio* y revistas como *Actualidades*, pero sus escritos no fueron propiamente de arte.

⁴⁵ Castillo en su primer artículo escrito en *Varietades* refiere que había un pintor español que terminó radicando en Perú y realizando retratos tan malos que al final nadie quería comprarlos. El trabajo de Muñiz académico y de un color sobrio contradecía la propuesta de Castillo colorista y sin un dibujo delineado.

⁴⁶ Dentro de la crítica realizada a los retratos en el medio local Castillo comentó la obra de quien denominó Maestro Gerdes, un arquitecto y diplomático brasileño radicado en la Guaya. Este artista expuso en 1919 su autorretrato al óleo en la casa Welsh. La obra de Gerdes para Castillo mantenía un parecido y semejanza total, fue ejecutado en tres horas, tres minutos y tres segundos, pero su técnica y su concepto fueron considerados por él como banales, vacíos, infantiles y cursis. Castillo, Teófilo; “Arte Nacional”, *Varietades*, N° 568, 18 de enero de 1919, p. 54.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Castillo, Teófilo; “De arte palos y palmas”, *Varietades*, N° 581, 19 de abril de 1919, pp.(323)-324.



(fig. 15) Teófilo Castillo. *Retrato de Lizardo Alzamora*, c. inicios siglo XX. Colección de Retratos del Museo de Arte UNMSM.



(fig. 16) Retrato fotográfico de Lizardo Alzamora. Fuente: *Ilustración Peruana*.

recursos propios del pintor. Por eso no discriminó en su obra el uso de fotografías durante el proceso de producción⁴⁹. Esto también reafirmaba el valor comercial que Castillo adjudicaba al género. Dentro de esta tendencia figuran los retratos realizados a los juristas sanmarquinos *Lizardo Alzamora*⁵⁰ y *Pedro Carlos Olaechea*. Estas obras corresponden al tipo de retrato institucional y conmemorativo que eran muy comunes durante esta época. Aparte de las características propias de la obra de Castillo, el *retrato de Alzamora* (fig. 15) no es presentado como una copia literal de la fotografía (fig. 16) ya que cambia algunos detalles como la corbata del personaje por una de tipo pajarita⁵¹. El retrato de Pedro Carlos Olaechea de Teófilo Castillo (fig. 17) fue elaborado entre 1910 y 1911, luego del retorno de su segundo viaje a Europa, para adornar la sala “Olaechea” que formaba parte de la biblioteca de la Universidad

⁴⁹ La fotografía en la pintura de Castillo no sólo fue utilizada para sus retratos. En la elaboración de sus interiores, paisajes y temas de evocación virreinal, también las utilizó como apoyo documental para la composición. Aunque algunos casos la fotografía fue el sustento principal de la composición del cuadro como el caso de la pintura de interior titulada *La higuera de Pizarro*. El cuadro se encuentra en el Museo de Arte de Lima y fue utilizado por Castillo en la Portada: *La Higuera de Pizarro*, publicada en la revista *Ilustración Peruana*, Nº 146, 14 de agosto de 1912, en donde Castillo tomó la fotografía reproducida en la misma revista para representar el antiguo árbol que todavía se conservaba y que se atribuía como perteneciente al conquistador. Otro ejemplo es la portada *Un Rincón Poético de Lima - El de los olvidados (En la Hermanita de los Pobres)*. En esta ilustración el soporte de la columna salomónica donde se apoya la anciana dama está basado en una fotografía realizada por Fernando Garreaud la cual es publicada en *Ilustración Peruana*, Nº 141, 12 de junio de 1912. De la misma manera la fotografía en la pintura de Castillo servía como soporte documental de edificios desaparecidos como el último cuadro de Castillo titulado *Evocación Histórica presentación de la bandera de Belgrano al Primer Congreso Argentino celebrado en Tucumán el 25 de julio de 1816*. Castillo utilizó una fotografía debido a que la fachada de la casa histórica se encontraba demolida.

⁵⁰ La fotografía aparece publicada en *Ilustración Peruana*, Nº 117, 27 de diciembre de 1911, p. 1551.

⁵¹ Entre los retratos apoyados en la fotografía tenemos el de la Sra. Lucila Cabello de Velarde reproducido en el catálogo de la exposición retrospectiva realizada en 1942. Este retrato está basado en la fotografía publicada en *Ilustración Peruana* con motivo de la temprana desaparición de la señora. 8 de noviembre de 1911, Nº 110, p. (1438).



(fig. 17) Teófilo Castillo. Retrato de Pedro Carlos Olaechea, c.1910-1911. Colección de Retratos del Museo de Arte UNMSM.



(fig. 18) Luis Astete y Concha. Retrato de Pedro Carlos Olaechea, c. inicios siglo XX. Colección de Retratos del Museo de Arte UNMSM.



(fig. 19) Retrato fotográfico de Pedro Carlos Olaechea. Fuente: *Actualidades*.

de San Marcos⁵². Este personaje ya había sido retratado anteriormente por Luis Astete y Concha (fig. 18), posiblemente para conmemorar la muerte del jurista en 1907. Lo resaltante del hecho es que ambas semblanzas poseen un origen común: una versión fotográfica realizada en el conocido estudio de Manuel Moral (fig. 19). Las obras guardan un gran parecido con la imagen original, sin embargo cada artista plasma en el lienzo su estilo particular. La obra de Astete, si bien es cierto, posee las exigencias básicas del correcto academicismo, denota un sobrio manejo del color y carece del volumen que Castillo sí obtuvo a través de los recursos lumínicos y el uso del color que caracteriza su obra.

Las versiones del retrato de Pedro Carlos Olaechea se traducen como un símbolo patente de la imposición de un género en una ciudad con un inconsistente ambiente artístico. A pesar de las connotaciones mercantiles que Castillo adjudicaba a la realización de retratos, quiso, en la semblanza de Olaechea, ir más allá de la correcta reproducción de la realidad. Por ello se esmeró en plasmar en la obra su particular impronta y las subjetivas concepciones que adjudicaba a los correctos retratos. Al colocar bajo su firma una irónica inscripción con la palabra: "copia", admitía ser consciente del origen de su retrato, pero, a la vez, hacía consciente al público de la naturaleza comercial, reproductiva y restrictiva que había adquirido el género hacia las primeras décadas del siglo XX. Tal vez la mejor frase con que Castillo sintetizó su propio padecimiento y resumió la particular situación artística de la época fue: "el retrato es el suicidio del artista"⁵³.

⁵² El 15 de mayo de 1908, el señor Saturnino Olaechea donó la biblioteca de su hijo Pedro Carlos Olaechea que constaba de 2695 volúmenes. Esto motivó la creación de una sala especial bautizada con el nombre del jurista y adornada con su retrato. "La Biblioteca de la Universidad de San Marcos", *Ilustración Peruana*, N° 155, 25 de diciembre de 1912, p. 356.

⁵³ Castillo, Teófilo, "De Arte", *Variedades*, N° 286, 24 de agosto de 1913. p. 2449.