



Detalle de *Calle Santa Teresa*, Lavapiés de Quípez Asín, 1926.

Crónicas y testimonios de los artistas peruanos viajeros por España en la primera mitad del siglo XX¹

Chronicles and Testimonies of Peruvian Artists Traveling through Spain in the First Half of the 20th Century

Fernando Villegas Torres

ORCID: 0000-0002-3899-240X

Pontificia Universidad Católica del Perú

fernando.villegas@pucp.pe

Lima-Perú

Resumen

Desde la crónica periodística y el testimonio verbal y visual, me interesa analizar cómo los artistas peruanos Teófilo Castillo, Carlos Quizpez Asín, Carmen Saco y Domingo Pantigoso realizaron sus viajes por España en la primera mitad del siglo XX, y las percepciones que tuvieron sobre los lugares visitados. Sin duda, Andalucía fue una ciudad importante en sus itinerarios, pero no exclusiva, ya que Madrid, al igual que Barcelona, también constituyeron lugares de atracción para los artistas peruanos por ser centros de innovación cultural, especialmente aquellos relacionados con la vanguardia. De esta manera, podremos configurar una mirada distinta entre las regiones vinculadas a presupuestos de identidad: Andalucía frente a otras regiones como Castilla o Cataluña, donde los artistas peruanos se relacionaron con los procesos de vanguardia. Además, fue justo en España donde artistas como la escultora Carmen Saco y el pintor Domingo Pantigoso mostraron sus propuestas de validación del lenguaje precolombinista y costumbrista.

Palabras clave: Teófilo Castillo, Carlos Quizpez Asín, Domingo Pantigoso, Carmen Saco, pintores viajeros.

Abstract

This article examines, by means of journalistic chronicles and verbal and visual testimonies, the journeys of Peruvian artists Teófilo Castillo, Carlos Quizpez Asín, Carmen Saco, and Domingo Pantigoso throughout Spain in the first half of the 20th century and their impressions of the places they visited. While Andalusia was an important, but not exclusive, stop along their itinerary, cities such as Madrid and Barcelona also attracted the Peruvian artists given their status as vital centers of innovation, particularly in relation to avant-garde movements. This article allows the emergence of a different view of the regions with regards to identity assumptions: Andalusia compared to regions like Castile and Catalonia where these Peruvian artists came into contact with avant-garde practices. Notably, it was in Spain where artists like sculptor Carmen Saco and painter Domingo Pantigoso articulated their visions for the validation of the language of pre-Columbian and costumbrista genres in their work..

Keywords: Teófilo Castillo, Carlos Quizpez Asín, Domingo Pantigoso, Carmen Saco, itinerant painters.

1 Este artículo fue presentado en el seminario «El viaje en el mundo contemporáneo. Relatos, guías, crónicas y testimonios», realizado el 10 y 11 de octubre de 2024 en la Universidad Complutense de Madrid, en el marco del grupo de investigación LatinTravel. Proyecto I+D «La construcción de la imagen de Andalucía a través de la mirada latinoamericana (1850-1950)» (PID2021-12367NB-100).

El viaje tiene distintas particularidades, más aún si se trata de artistas viajeros. La mirada de los artistas es selectiva, ya que miran con ojos de expertos, clasifican lo que les interesa y rechazan lo que el común mortal asume como diversión. Estas particularidades fueron tratadas en las Jornadas Internacionales de Historia del Arte celebradas en Madrid en el 2010, bajo la denominación “El arte y el viaje”, y publicadas como libro un año después. El libro en mención divide los artículos en tres categorías: la primera comprende el desplazamiento del artista, obligado o no, al lugar de su estancia, y lo influyente que fue esto en su formación o trayectoria vital y profesional. La segunda se refiere a los viajeros y su mirada sobre el arte; se reflexiona acerca de la experiencia del viaje y, como conocedores del arte que son, se da cuenta de sus impresiones, descripciones y escritos gráficos que llegaron como testimonios de la travesía realizada. Y la tercera categoría que aborda la obra viajera tiene que ver con el traslado, la promoción y la movilidad, por distintas circunstancias, de la obra artística (Cabañas *et al.*, 2011).

En los casos que estudiamos, los artistas peruanos se relacionan más con las dos primeras categorías. El primero de ellos es Teófilo Castillo, pintor y crítico de arte, quien años después de su viaje a España realiza, a manera de crónica, su serie *Impresiones de España*, que fue publicada en la revista *Varietades* entre 1918 y 1919. En el caso de Carlos Quizpez Asín, el artista dejó testimonio sobre la ciudad de Madrid a través de las fotografías que registró y de su propia obra artística. Tanto Domingo Pantigoso como Carmen Saco llevaron un cuaderno en el que pegaron los artículos críticos relacionados con sus obras, con el objetivo de perennizar su ciclo vital en materia artística. Debido al material que nos han dejado —sean fotografías, libros de autógrafos o recortes periodísticos—, podemos considerar las obras de los tres últimos artistas como testimonios.

López-Guzmán y Guasch (2023) destacan el itinerario de los artistas americanos que hicieron el viaje a España, ubicándolo entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Los autores refieren que el interés del viaje a España es propio de la mirada orientalista centrada en los artistas y viajeros románticos europeos. Además, resaltan los pocos estudios que hay sobre los viajeros procedentes de espacios culturales islámicos o ubicados en la América hispana; trabajos que se centran en el estudio de las descripciones, valoraciones y comentarios relacionados con la construcción mítica de al-Ándalus, por ejemplo, la repercusión de la arquitectura neoárabe en distintas partes de América.

Sigmund Freud, en su texto *La transitoriedad* (1916), argumenta que la transitoriedad de lo bello no implica su desvaloración. Así, refiere que los hombres desaparecen, pero sus obras quedan para que otros reescriban un relato a partir de esos vestigios (Freud, citado en De Diego, 2010). Si bien Freud se basa en los sitios arqueológicos, se trata de la misma naturaleza que ocurre con el testimonio de los viajeros artistas, debido a que las fotografías, las cartas y los libros de autógrafos constituyen su presencia y el testimonio del viaje realizado, cuya influencia se evidencia en el ciclo vital y creativo del artista.

La identidad del Perú basada en lo andaluz y lo español

A principios del siglo XX, el artista Teófilo Castillo Guasch (1852-1922) viajó por España entre 1908 y 1910. Cabe anotar que el artista estuvo casado con María Gregoria Gaubeka, de origen vasco, y se consideró descendiente de Juan Guasch, arquitecto de la basílica de San Juan de los Reyes en Granada. El viaje que realizó fue una oportunidad para conocer la obra de Mariano Fortuny, artista al que admiraba.

Castillo construyó su modelo identitario basado en la patria grande, ya que identificó en la arquitectura hispano-musulmán el referente directo para la arquitectura en Lima, Perú (Villegas, 2023). Además, pudo identificar en Lima los elementos del arte mudéjar, en un

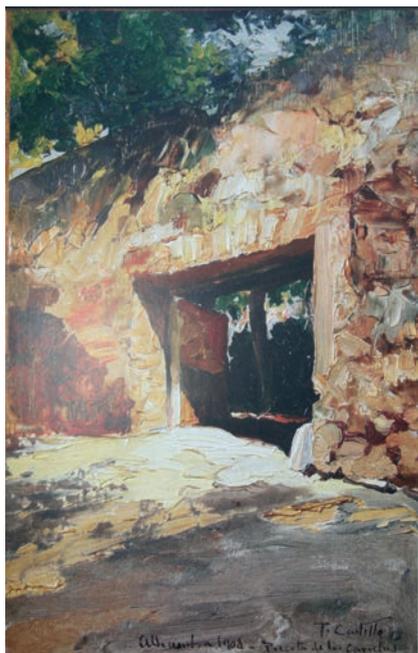


Fig. 1.- Teófilo Castillo, *Alhambra-Puerta de las carretas*, 1908, óleo sobre cartón, 24 x 16 cm, colección privada.

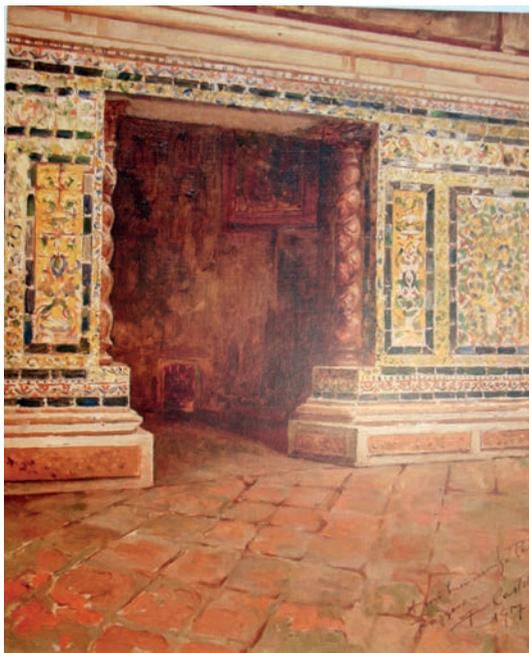


Fig. 2.- Teófilo Castillo, *Santo Domingo*, 1917, óleo sobre lienzo, 50 x 43cm, colección privada.

artículo que dedicó a Joan Pijoan. Es la arquitectura de Granada, Córdoba y Sevilla donde mantiene su principal atención, aunque también la arquitectura de Toledo mereció ser plasmada a través de sus calles o iglesias, tal como *Santa María Blanca de Toledo*. Fue en España donde inició la tipología de los interiores, que luego desarrolló en su pintura a su regreso a Lima. Otros lugares presentes en sus crónicas fueron Madrid, Valencia, Ávila, Salamanca, Burgos, San Sebastián, Vizcaya y Navarra. Sabemos que desde joven fue aficionado a la lectura de Enrique Pérez Escrich, Antonio Trueba o Pierre Loti, quienes inclinaron su afición por viajar y las niponerías (Villegas, 2016).

Buen ejemplo de este «trasplante» que Castillo refirió entre la arquitectura de Andalucía y la de Lima es *Jardín de las Infantas de la Alhambra* (1908), en cuya composición se basó para realizar *Jardines de Lima* (1) y *Claustro de San Francisco* (1916). Haría lo mismo recurriendo a la Alhambra como referente comparativo cuando pintó *Puerta Alhambra (Puerta de las Carretas)* (1909), y como fuente formal compositiva para realizar *Santo Domingo* (1917) (Figs. 1 y 2); se trata de una obra cuya composición es similar, solo que colocada al revés. Cabe destacar que los azulejos de la iglesia de Santo Domingo en Lima fueron traídos desde Sevilla durante el periodo virreinal. No solo analizaría el lenguaje visual de sus obras, sino que también lo expresaría en una entrevista con Emilio Agrelo realizada en Tucumán, Argentina, cuando negó la idea de originalidad de la arquitectura virreinal en América. Para el artista, se trataba de un «trasplante» desde Andalucía hacia Lima (Villegas, 2016).

Cuando visitó Madrid, básicamente estuvo concentrado en los lugares históricos, culturales y artísticos. El discurso que empleó en sus artículos fue similar a la crónica, pues intercalaba las anécdotas vivenciales con sus impresiones al visitar la ciudad. Su recorrido es selectivo: se puede reconocer el Palacio Real, el Museo del Prado y la basílica de San Francisco el Grande, donde considera que se encuentran los mejores ejemplos del arte moderno español. Sin embargo, su objetivo principal fue conocer la famosa Puerta del Sol.

Después de comprobar que la mencionada puerta se destruyó en 1549, decide emprender un viaje hacia el Museo del Prado, donde le toma seis horas poder contemplar las pinturas de Velázquez, artista que calificó como un revolucionario de la pintura, incluso hablando de una categoría anterior a la postulada por Kant (Castillo, 1919a). Su visita al Palacio Real le da buenas sensaciones, ya que puede admirar los frescos de Tiépolo. Es curioso que no haya ninguna mención a Goya en la Ermita de San Antonio de la Florida, ni cuando se refiere a la basílica de San Francisco el Grande, lugares donde podía observar su obra.

La naturaleza moderna le es esquiva cuando visita los espacios de sociabilidad, como el parque del Retiro, ya que solo lo hace para estudiar las esculturas que se encuentran allí. En sus escritos hace comparaciones con París y Buenos Aires; en el caso de la primera, la siente menos afín a las particularidades peruanas; Madrid o Andalucía le han parecido más cercanas. Para la segunda, Buenos Aires es caracterizada con muchos palacios y vida cultural. Además, lamenta que Lima haya perdido las características de ser reconocida como una capital diferenciada, como lo había sido antes. Cuando visita El Escorial, tiene la misma impresión. Le llaman la atención los objetos históricos: dibuja la silla de Felipe II y en la biblioteca revisa el Breviario de Isabel de Portugal, esposa de Carlos I y madre de quien construyó y vivió en El Escorial (Castillo, 1919b). La visita al País Vasco comprueba que su relación con las ciudades modernas es de poco interés por ellas, así nos dice:



Fig. 3.- Teófilo Castillo, *Palacio de la emperatriz Eugenia-España*, 1908, óleo sobre cartón, 24.5 x 16.5 cm, colección privada.

lo hacen admirar espacios que son dignos de representación, como en el caso del castillo de Arteaga, que fue objeto de representación en *Palacio de la emperatriz Eugenia-España* (1909) (Fig. 3). A decir del artista: «Arteaga es una posesión de la exemperatriz Eugenia. Se compone de un castillo de género medioeval, rodeado de un parque magnífico. Me parece allí una tarde pintando» (Castillo, 1918).

(...) ya en España, no fue Madrid, ni Barcelona, ni Sevilla que más provocaron mi fervor. En Madrid sentía horror por su huachafosísima Puerta del Sol, hervidero de *tías* y *tíos*, de chulos y cómicos sin contrata. En Barcelona me cargaban las *ramblas* rectas, el rudo ajetreo mercantil, su Tibidabo con sabor a *presepio* de Navidad. De Sevilla tenía hasta la coronilla, por su bendita calle de la Sierpe, sus holgazanes empoltronados, el parloteo incesante, exclusivo de temas crueles taurómacos. En cambio, salí enamorado de Granada, Ávila, Salamanca, Toledo, Burgos, de los veinte villorrios de Vizcaya y Navarra, que visité minuciosamente a pie y en diligencia, nada de agencia Cook, de autos y trenes rápidos inaptos para el turista estudioso y reflexivo. (Castillo, 1918)

Si bien la visita al País Vasco le permite pintar al natural paisajes tan representativos como *Laga* (1908), también podemos precisar que los referentes que busca son aquellos que evidencian una tradición cultural. Su mirada atenta de estos lugares históricos es completamente contrapuesta a la de las grandes ciudades de España, cuya rapidez y bullicio rechaza. Ese reconocimiento a la historia de la arquitectura de los lugares



Fig. 4.- Fotografía de Carlos Quizpez Asín en el parque del Retiro, Madrid, agosto de 1926, colección privada.

Carlos Quizpez Asín y la propuesta ultraísta: la modernidad entre Madrid y Barcelona

Diez años después de la visita de Teófilo Castillo, el pintor peruano Carlos Quizpez Asín viajó a Madrid en 1921. El artista, después de un año de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Lima, donde tuvo como profesor a Daniel Hernández, llegó a la ciudad acompañando al músico —también peruano— Alfonso de Silva, quien había obtenido una beca en el conservatorio de música. La beca era parte de la política del Gobierno español de acercamiento a los países en Hispanoamérica (Villegas, 2016).

A diferencia de Castillo, que vinculó la herencia hispano-musulmán con la tradición y la identidad de Perú, en Quizpez Asín es la ciudad cosmopolita de la capital española la que lo seduce. Si bien no se tiene referencias escritas por el propio artista, sí han quedado testimonios visuales en los que es fotografiado en la puerta de la Academia de San Fernando junto al pintor Alfonso Ponce de León, en el Palacio de Oriente, en el Parque del Retiro (Fig. 4) o del Oeste. En 1923, se publica en la revista *Variedades* una fotografía del artista junto al pintor chileno Camilo Mori, a Alfonso de Silva y al escritor peruano Daniel Ruzo (Peruanos en el Extranjero, 1923).

Se trata del testigo de la ciudad; el artista se asume como *flâneur*; se siente cómodo en los espacios cosmopolitas que la ciudad moderna propone; la vanguardia es de su interés. Pronto entraría en las filas ultraístas, primer movimiento de vanguardia artístico-literario español que integró los movimientos de la vanguardia europea como el futurismo, el cubismo, entre otros, y que también agrupó a artistas latinoamericanos (Villegas, 2016).

Una obra que marca en Carlos Quizpez Asín su etapa modernista y decadentista, que llevó de Lima hacia la vanguardia de Madrid, es *Retrato decorativo* (1923), pintura que presentó en el Salón Nacional de Madrid de 1924. Entre sus características muestra la línea sinuosa del personaje tanto en su figura como en el cortinaje en primer plano y en la zona del fondo; además, se aprecia su interés por la forma geométrica, que nos recuerda la influencia



Fig. 5.- Carlos Quizpez Asín, *Calle de Santa Teresa, Lavapiés*, 1926, óleo sobre tela, 44 x 32 cm, Museo de Arte de Lima.
Fotografía: Daniel Giannoni

de Daniel Vázquez Díaz. Precisamente, es justo lo que quedó del cuadro, y desconocemos si el propio artista, de personalidad perfeccionista, decidió cercenar la obra y quedarse con el único elemento que era de su interés para ese periodo.

Ese interés por las formas geométricas se evidencia en las vistas de la ciudad de Madrid, como *Calle de Santa Teresa, Lavapiés* (1926) (Fig. 5), *Madrid viejo* (1924) y *Casa de Lavapiés* (1925), que con sus respectivos bocetos manifiestan su inclinación por visibilizar la ciudad desde una perspectiva geométrica. El artista sintetiza las formas de los edificios a sus unidades geométricas puras en un sobrio uso del color.

De esta manera, la propuesta de Quizpez Asín refleja una experiencia moderna y de vanguardia que se opone a la de Teófilo Castillo, de tradición hispano-musulmán. Incluso, podemos decir que representa su antítesis: una marcada preferencia por la línea frente a la importancia del color en

la pintura naturalista de su compatriota; se contraponen la racionalidad frente a la expresión emotiva del color; la mirada cosmopolita del limeño frente a la búsqueda de tradición e historia del ancashino. Fue en Madrid que Quizpez Asín estudió en la Academia de San Fernando (1923-1925) junto con Salvador Dalí, a quien le realizó un dibujo y un retrato (1924). Tanto en la composición con elementos sinuosos como en la prevalencia del dibujo delimitado del personaje representado, nos recuerda su relación con el ultraísmo de raíz cubista.

Barcelona fue otra ciudad donde se encontró con la vida moderna. Aquí realizó el panel decorativo *Jazz Band* (1924) (Fig. 6), ahora con paradero desconocido. A diferencia de Madrid, que se centró en las formas arquitectónicas, en Barcelona buscó la multiplicidad de la figura humana en movimiento. En ese mismo año, la revista *Mundial* publicó varios diseños del pintor relacionados con parejas bailando, hombres en frac y mujeres en vestido de gala, que se relacionan con el panel decorativo. Además, su gusto por la contemporaneidad queda registrado en la representación del movimiento de las parejas que danzan al compás del jazz. Dichos bocetos preparatorios evidencian su vínculo con la vanguardia ultraísta por sus componentes futuristas y cubistas. Incluso en el dibujo, las formas sinuosas con que el artista ha representado a los personajes casi llega a la abstracción.

Las actividades más destacadas del peruano concluyeron en la exposición que realizó en el Ateneo de Madrid del 12 al 30 de diciembre de 1925, junto con el escultor mexicano Guillermo Ruiz. En dicha exposición destacó el panel decorativo y *Nocturno* (1925), un trabajo que se vincula directamente con el ultraísmo español. En honor a los artistas expositores latinoamericanos, se realizó, por parte de los estudiantes, una reunión a la que asistieron el pintor español José Gutiérrez Solana y su amigo de los estudios en San Fernando, el pintor Alfonso Ponce de León, tempranamente fallecido en la Guerra Civil española (Villegas,



Fig. 6.- Carlos Quizpez Asín, *Jazz band*, panel decorativo, Mundial, Lima, N°319, 23 VII 1926.

2016). En su relación con Madrid, Quizpez Asín representa al artista que vive la modernidad plenamente. Fue en la capital española y en Barcelona donde se conectó con la vanguardia y desarrolló su proceso creativo; en ese sentido, el viaje realizado por el artista le permitió desarrollar su proyecto artístico en sintonía con los ideales cosmopolitas que la ciudad moderna le pudo ofrecer.

El encuentro de la tradición prehispánica en el textil y la cerámica

Tres años después, en 1928, el pintor peruano Domingo Pantigoso expuso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (del 17 al 31 de marzo). Se trató de doce pinturas, siete gouaches y treinta y cuatro acuarelas, las cuales sumaban un total de cincuenta y dos obras (Fig. 7). La temática representada estaba relacionada con la tipología



Fig. 7.- Portada del catálogo de la exposición de arte peruano Domingo Pantigoso en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, del 17 al 31 de marzo de 1928, colección privada.



Fig. 8.- Domingo Pantigoso, Interior: vigas con elementos decorativos inspirados en diseños de mantos Paracas, Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas

costumbrista, retratos y paisajes del centro, el sur andino peruano y Bolivia. El propio artista se consideraba el «pintor del indio» del Perú².

Quechuahablante y autodidacta, había tenido un gran éxito desde que presentó sus primeros paisajes en 1919 para luego exponer en Arequipa, Cusco y Puno. En esta última región, Churata lo bautizó como pintor ultraórbico, y se le reconocía la influencia del ultraísmo español proveniente de Buenos Aires, que se había irradiado por los Andes. Sin embargo, había una diferencia que Churata remarcó: que la obra del pintor buscó entender el pensamiento andino. Se trataba de ir más allá del orbe. Con exposiciones exitosas en La Paz, Montevideo y Buenos Aires, Pantigoso expuso también en Lima en 1927, y obtuvo las suficientes credenciales para que el escultor español Manuel Piqueras Cotoquí, encargado del pabellón peruano de la exposición de Sevilla, lo invite a participar en los diseños de la decoración y realización de paneles de la sección textil del pabellón.

Exponer en Madrid fue un paso previo antes de realizar su trabajo en el pabellón peruano de Sevilla. La crítica que recibió el autodenominado «pintor del indio» no fue favorable, especialmente la de Francisco Alcántara, quien desde *El Sol* lo acusaba de tener la influencia de lo que denominó los «estétores de la vanguardia», y que incluso en la puna peruana había distorsionado la obra del artista. De esta manera, emplazaba al artista a que volviera a exponer trayendo al verdadero «indio» peruano. Esta crítica debió ser bastante dolorosa para

2 Lo indio se establece como una categoría en el desarrollo cultural del Perú en los años veinte. Desde la plástica se dio una preocupación por insertar el arte peruano que integrara el presupuesto de lo indio en temas desarrollados por los artistas peruanos, con énfasis en la imagen costumbrista. Esto se llevó a cabo en la recién fundada Escuela de Bellas Artes del Perú (1919), y tuvo como principal representante al pintor José Sabogal y sus discípulos Camilo Blas, Julia Codesido, Teresa Carvallo, Enrique Camino Brent y Alicia Bustamante. En el campo político, Augusto B. Leguía se vestía con trajes indígenas y pronunciaba sus discursos en quechua, lengua que desconocía.

Pantigoso, ya que cuestionaba su «identidad india» y lo acusaba de imitar la vanguardia europea (Villegas, 2016). La respuesta del artista vendría a darse en los diseños decorativos que realizó en las vigas del pabellón peruano, donde plasmó elementos iconográficos de los textiles paracas y nazca (Fig. 8). Debemos sumar a ello los paneles de la sección de textiles del pabellón en los que el artista unía la temática costumbrista junto con la precolombina de manera armoniosa y no disociada (Fig. 9). El presente y el pasado del indio estaban representados en su obra; una obra sintética y plana que lograba responder a las críticas que se dieron en Madrid, y a la vez superar la mirada dicotómica que se había desarrollado en el arte peruano.



Fig. 9.- Domingo Pantigoso, panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla. 1929, Variedades, Lima, N°1140, 81 1930.

Un hecho a tener en cuenta es que hacia 1929, se expusieron simultáneamente en el Museo de Arqueología de Lima y en el pabellón de Perú en Sevilla los mantos paracas, que fueron mostrados por primera vez al mundo. Habían sido descubiertos dos años antes por el arqueólogo peruano Julio C. Tello en Cerro Colorado, península de Paracas.

Varios de los elementos que caracterizaban la obra de Pantigoso, como el posimpresionismo y la vanguardia, coincidentemente se podían reconocer en el arte del Perú antiguo. La síntesis formal en la planiformidad de la composición, el primitivismo con claros componentes políticos de empatía con la clase trabajadora; es decir, hablar su propio lenguaje tal como lo hicieron los grabadores mexicanos como Xavier Guerrero y Siqueiros en periódicos como *El Machete* (González, 2023). A ello se pueden sumar los diseños precolombinos de las cerámicas y de la arquitectura representada junto a la realidad presente costumbrista de los paneles de la sección textil. En suma, a la temática costumbrista de su pintura incorpora los diseños precolombinos como una continuidad presente en las escenas. No obstante, el uso decorativo del arte precolombino ya había sido utilizado antes por otros artistas peruanos, como José Sabogal y Elena Izcue, así como por una escultora que hizo de la elaboración de la cerámica parte significativa de su propia expresión artística.

Carmen Saco y la reconciliación de las raíces nacionales

Una de las artistas que visitó España entre 1927 a 1930 fue la primera escultora nacional, pintora y ceramista Carmen Saco Arenas. Fue becada por el gobierno de Augusto B. Leguía para profesionalizar su arte y, debido a ello, decidió ir a Manises en Valencia, donde la tradición musulmana en la cerámica destacaba por el trabajo de la policromía y el vidriado. Residió en el lugar dos años y medio, y aprendió la técnica de elaboración de la cerámica. Manises era un centro famoso por conservar la tradición dejada por los árabes y por realizar cerámica cuyo acabado imitaba el brillo del oro. Desde inicios de 1900, hubo por parte de los artistas, historiadores y arqueólogos nacionales un interés por recuperar las tradiciones del Perú antiguo, como la cerámica, los keros, los textiles y los mates. Podemos citar las figuras de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Horacio Urteaga, Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel.

Pero sin duda, en el terreno del arte, quien destacó la importancia de incorporar diseños antiguos en la pintura decorativa actual fue Teófilo Castillo. El pintor lo había notado en 1917 cuando contempló elementos de la cerámica calcachi en el diseño escenográfico que sirvió para decorar el *ballet* Caaporá (1915-1920) en Argentina. La decoración estuvo a cargo del pintor argentino Alfredo González Garaño (Villegas, 2017). Sin embargo, ya la tesis *De arte peruano* (1915) del pintor cusqueño Francisco González Gamarra había tomado diseños del mundo prehispánico en acuarelas; a la fecha, dicha tesis se encuentra con paradero desconocido³. Por tanto, sin conocer el contenido de esta, podemos concluir que el primero en resaltar la importancia de utilizar los diseños precolombinos y publicarlo en la revista *Varietades* fue Castillo.

Castillo supo inculcar este interés por los diseños de la cerámica de las culturas del Perú antiguo a su discípula Elena Izcue, quien en un primer momento lo utilizó en los objetos del Museo Larco. Así, lámparas y cojines mostraban los diseños de la artista con elementos precolombinos. Posteriormente, trasladó el interés de esos diseños al estampado de la alta costura en París. Es importante destacar su interés por adaptar los diseños del Perú antiguo a la vida moderna, aspecto que llevó a cabo en el ámbito textil y en su cuaderno de dibujo *Arte peruano* (1925 y 1926) dirigido a los niños para que en sus primeros años pudieran aprender a dibujar (Villegas, 2017).

Por otro lado, Sabogal destacó la importancia de los keros y los mates en tanto tradiciones autóctonas aborígenes peruanas que mantenían una continuidad en el arte popular. Utilizó los diseños decorativos de los keros para decorar el pabellón del Perú en La Paz (1925) y en los paneles que decoró de la sección de minería de la exposición iberoamericana de Sevilla (1929). Lo mismo haría con los mates, cuya tradición se remonta al Perú antiguo. El pintor tomó los diseños decorativos costumbristas de los mates y los trasladó a las portadas de la revista *Amauta* en 1927 (Castrillón, 2006). Así, para los años veinte del siglo pasado, se dio la alternativa de incorporar los diseños del arte peruano prehispánico como motivos decorativos de la vida moderna.

Debemos precisar la importancia del trabajo realizado por Saco en Manises, Valencia, ya que ella no solo se interesó en incorporar los diseños del Perú antiguo en la contemporaneidad, sino que participó en el proceso creativo de elaborar la cerámica. Si analizamos las propuestas de Izcue y Sabogal tanto para el arte del Perú antiguo o el arte popular, encontramos que su trabajo es incorporar la gráfica de ambos periodos en los objetos de uso del presente o en paneles decorativos. En cambio, Saco se interesa también en el proceso de hacer la obra en su estado primigenio: la técnica. Este aspecto fue resaltado en la opinión crítica de la exposición: «No se limitó a decorarlas con exquisito arte, sino que dirigió y realizó por sí misma las labores de cochura y torneado, esto es, lo más difícil del oficio (Libro de recortes periodísticos sobre... , s. f.)». De esta manera, quiso estudiar y aprender el proceso del torneado, la técnica particular heredada de los árabes y hacer su propia cerámica con diseños peruanos⁴.

3 Se conservan algunas acuarelas de la tesis *De arte peruano* con motivos tomados de la cerámica del Perú antiguo en la colección de Francisco González Gamarra de la Universidad de Piura.

4 En la reciente exposición *Antes de América*, realizada en la Fundación Juan March en Madrid en octubre 2023, Rodrigo Gutiérrez Viñuales exhibió algunas piezas de artistas latinoamericanos que realizaron cerámica con temas precolombinistas. Entre ellos destacan las propuestas de Adolfo Travascio, Antonio Paim Vieira, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Ladislao Ortega Maldonado y Fernando Correia Dias. Por las fechas, que van entre 1919 a 1930, podemos indicar el pionero trabajo de Carmen Saco en Perú en el trabajo de la cerámica con tema precolombinista, ya que recién en 1935 existe una cerámica de Elena Izcue, y Juan y Pablo Francisco Iturry realizaron cerámica en 1942. Desde 1937, se abrió de forma experimental el taller de cerámica artística en la Escuela de Bellas Artes del Perú, dirigido por Augusto Bonilla Rambla. En 1939, Pablo Iturry asume el taller.

La tarea de involucrar el proceso creativo al hacer su propia cerámica no lo había hecho, hasta ese momento, ningún otro artista peruano. Retomando los ideales de Francisco Laso en *El habitante de las cordilleras* (1855), Saco había logrado reconciliar la vida moderna con la tradición artística milenaria del Perú antiguo representada en la cerámica. La escultura peruana era cercana a José Carlos Mariátegui, con participación en la revista *Amauta* (1926-1930), y curiosamente olvidada en la historia del arte peruano a pesar de que en su época contó con aceptación por la originalidad de su propuesta artística.

Carmen Saco fue integrante de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes. El español Manuel Piqueras Cotoí fue su profesor de escultura, y desde sus años en la escuela fue una sobresaliente estudiante, cuyos trabajos ya eran considerados en la prensa limeña. Destacan en esos primeros años *Manco Cápac* y *Mama Ocllo*, *Knock out* y *La mendiga*. Al representar a los fundadores del Imperio incaico, la escultora manifestó su interés por captar la anatomía del hombre andino completamente distinto al canon europeo. Y con ello había un sentido en su obra que lo vinculaba a su maestro y le daba sentido de modernidad en su trabajo; es decir, el no restringirse a una forma clásica y encontrar la deformidad como un elemento sustantivo de la contemporaneidad (Villegas, 2013).

Se conoce que durante su estancia en Europa expuso en París en el Círculo París Amérique Latina en 1926; allí presentó tres estatuas, una cincuentena de dibujos, objetos de arte antiguo y de arte popular (motivos de animales, de tipos del país, bellas llamas, cisnes y pescadores), estatuas de plata, tejidos y keros incas. Es importante resaltar que la artista se convirtió en la primera en exhibir arte popular aunado a la tradición prehispánica en París⁵.

En España expone en Valencia, Sevilla y Madrid. En esta última ciudad, en mayo de 1927, concurre frecuentemente al café Pombo, donde Ramón Gómez de la Serna presidía las tertulias. Dijo de él que lo había conocido en París, donde empezó su amistad. Se conserva un libro de recuerdos con firmas autógrafas de las personalidades que conoció en España, donde el literato, propulsor de la vanguardia de dicho país, le escribió la siguiente dedicatoria: «A Carmen Saco, que con sus dibujos ingenuos y con sus esculturas sobre la nieve peruana del barro, me ha ayudado a comprender el alma misteriosa de la llama. Con simpatía y devoción. RAMÓN Gómez de la Serna Madrid - Junio 1927» (Fig. 10). Además del citado literato de vanguardia,

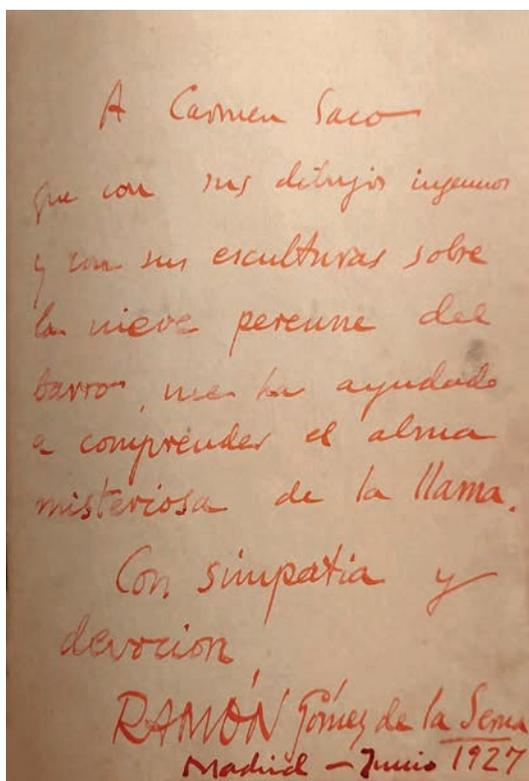


Fig. 10.- Ramón Gómez de la Serna, A Carmen Saco, 1927, Libro de autógrafos y dedicatorias de Carmen Saco, 1927, Casa Museo José Carlos Mariátegui.

5 Ver Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco. Archivo Carmen Saco, Dirección de Asuntos culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Fig. 11.- José Gutiérrez Solana, *retrato de Carmen Saco*, 1928, dibujo a tinta sobre papel, colección privada.



Fig. 12.- Reproducción fotográfica de dos ánforas estilo peruano de Carmen Saco, <https://archivo.mariategui.org/index.php/reproduccion-fotografica-de-dos-anforas-estilo-peruano-de-carmen-saco>.

figuran también Valle Inclán, Rafael Alberti y Gutiérrez Solana, entre otros. Fue precisamente este último artista quien le realizó un retrato a mano alzada (Fig. 11), y en cuya dedicatoria se lee: «Me parece una muy buena escultora y como mujer parece una preciosa batelera». En el dibujo, la escultora peruana es captada por el español con una línea bastante gruesa. Precisamente, el mismo artista que había estado en la exposición de Quizpez Asín en el Ateneo de Madrid (1925) y del que el peruano refería tener amistad, fue también amigo de la escultora peruana.

Dentro de las cerámicas presentadas⁶ destacan platos⁷, ánforas, vasos (Fig. 12), candelabros, juegos de té, lámparas, mesas y azulejos. En los platos se puede observar tres tipos de representaciones; la primera, recrea la inspiración de motivos tomados del Perú antiguo (Tiahuanaco, Nazca, Paracas y Chimú) (Figs. 13 y 14); la segunda, se basa en motivos costumbristas (Fig. 15); y la tercera, representa la fauna del Perú (Fig. 16). Esta vinculación con el tema nacionalista fue lo que destacó la prensa en la exhibición que realizó en la Academia de Música Alcedo en febrero de 1931:

Allí, conviviendo con insignes ceramistas de quienes se dice que son únicos poseedores de la fórmula mágica del reflejo áureo hispanomorisco. Estudió por espacio de dos años y medio. Ya le era familiar la sutil ciencia del torneado, el barnizaje, la cochura y demás pormenores del oficio de ceramistas. Pero no se limitó a serlo según el patrón de Manices (sic), quiso poner la técnica aprendida al servicio de nuestra propia expresión artística y decoró multitud de platos, ánforas, vasos, azulejos, etc., con temas genuinamente peruanos, cuya riqueza ornamental deslumbró a los mismos maestros de nuestra compatriota. (Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, s. f.)

6 Se refiere a que presentó alrededor de cien piezas de cerámica.

7 En la prensa se destacaron siete platos decorativos con reflejos de oro «hispano-moriscos».

Es interesante analizar los temas de representación en los que la artista había integrado el arte del Perú antiguo con su contemporaneidad costumbrista. Se ha mencionado la propuesta de la artista que buscó conciliar un arte proletario con la propuesta indigenista de Sabogal (Encinas, 2023); sin embargo, en las piezas realizadas en cerámica la artista no emplea el realismo social de denuncia, propio de lo que se entendía como un arte proletario. La temática costumbrista apela a la representación de los pobladores andinos en un estilo *naif* y primitivista. Josefina Pla fecha un poema dedicado a la escultora el 29 de noviembre de 1930 en Manises. Al respecto, nos dice:

Salud, mi amiga la dinámica / En la salud la gracia fincas; / fundir lograste en tu cerámica / El oro de los Incas; / (¿Un resplandor de soles míticos / Iluminó su creación, / O el formidable ensueño mítico / Lo repujó en una erupción?) / Metal divino de leyenda, / Hay un potente y nuevo afelio / Merced a tu artística ofrenda... / Así, en tus discos de maravilla / Extraños, múltiples, par(te) helios / Suntuoso y bárbaro, (el) inti brilla... (Libro de autógrafos y dedicatorias de Carmen Saco, s. f.)

Las piezas de cerámica realizadas en Manises se exhibieron en el Círculo de Bellas Artes de Valencia; además, se sabe que expuso en Sevilla. El trabajo de la cerámica en Manises fue parte de su producción creativa, que tuvo tanto valor como la pintura y la escultura. La responsabilidad de integrarla en su producción artística se muestra cuando incluye las piezas cerámicas en su gira por América, especialmente en Viña del Mar (enero de 1930), Chile, México y EE. UU. En este último lugar destacó su participación en el Instituto de Arte de Chicago y la exhibición *Tenth Ceramic National and Contemporary Ceramics of the Western Hemisphere*, realizado en Syracuse Museum of Fine Art el 17 de octubre de 1941. Además de las cerámicas, expuso tallas directas en madera, bronce y terracotas. La prensa destacó que era la primera vez que se daba esa feliz convergencia entre las formas precolombinas, la técnica hispana musulmán de la tradición de Manises



Fig. 13.- Carmen Saco, *Plato sol y cóndores*, 1929, cerámica con vidriado, 42 cm diámetro, colección Carmen Saco, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Fig. 14.- Carmen Saco, *Sol*, 1929, cerámica con vidriado, 35 cm diámetro, colección Carmen Saco, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Fig. 15.- Carmen Saco, *Plato "Chupaca"*, 1930, cerámica con vidriado, 41.5 cm diámetro, colección Carmen Saco, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Fig. 16.- Carmen Saco, *Plato con Peces*, 1929, cerámica con vidriado, 45.72 cm diámetro, Everson Museum of Art, 1963.131, <https://collections.everson.org/index.php/Search/objects/search/Carmen+Saco>

junto al proceso de la cerámica que tenía larga data en la tradición en el Perú⁸.

También sabemos que la escultora realizó muebles con madera y plata repujada recubiertos de diseños precolombinos. El interés por recuperar los diseños prehispánicos y adaptarlos a los tiempos recientes se puso de manifiesto en la conferencia que realizó en el Teatro Municipal del Cusco el 7 de mayo de 1935, a la que tituló «Aplicación del arte incaico de las diversas modalidades de la vida moderna». Hubo críticos, como el doctor Berman, que quisieron disminuir el trabajo realizado por la artista, al decir que al fin al cabo se trataba de artes menores, un simple arte aplicado. La escultura respondió: «Si es arte menor, no por eso deja de significar creación; hay arte, y por lo tanto esa es la manifestación más clara de una cultura propia» (Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, s. f.).

Un aspecto importante que vincula a la artista con España es su participación en la Guerra Civil española en favor

de la segunda República. Esto lo haría a través de cuadros directamente relacionados con la tragedia española: representó a revolucionarios y republicanos españoles frente al franquismo en *La formación del frente popular en España* (Fig. 17). La composición ha sido desarrollada a manera de horror al vacío y se destacan dos elementos importantes: uno es el autorretrato de la artista en el centro de la composición, y el otro, la representación de los rostros de los personajes, con clara influencia del pintor alemán George Grosz⁹, por la expresión de sarcasmo. Cuando a Carmen Saco se le preguntó si había visitado España durante la guerra, ella respondió:

No, porque creo que no es mucho lo que ayudaría. Nosotros tenemos otra tarea que realizar en el continente, en favor de España. Pero si mi persona fuera necesaria para los leales, pues aquí está. Ya lo he dicho. Si soy útil, deben disponer de mí. (Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, s. f.)

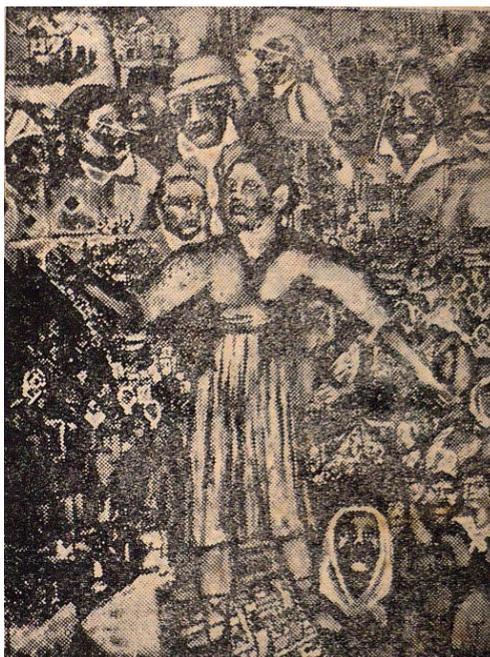


Fig. 17.- Carmen Saco, *La formación del frente popular en España*, ca. 1936-1939, óleo sobre lienzo, Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, colección Carmen Saco, Pontificia Universidad Católica del Perú.

8 En *El Comercio*, se dijo: «Carmen Saco ha adaptado bellos temas peruanos al estilo tradicional de los insignes ceramistas valencianos, consiguiendo sorprendentes efectos de plástica, luminosidad y colorido». En otro artículo, se destacó que en los platos se habían plasmado una serie de motivos indígenas. Gastón Roger mencionó: «De la cerámica se desprenden inapreciables aplicaciones para el alhajamiento y el ornamento de los hogares, y en mayólicas y faenzas, sobre todo, ha expuesto Carmen Saco algunos verdaderos prodigios». En otro artículo, se mencionó: «Más ese giro nacionalista que ha impreso a su arte, la singularidad y le consagra sitio preferencial en nuestro movimiento artístico, Carmen Saco merece el aplauso y el estímulo de todos los que con amor entrañable al pasado peruano tienen absoluta convicción de que el exotismo y la profunda sensibilidad india, pueden imponerse en el movimiento artístico moderno» (Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, s. f.).

9 Grosz es uno de los pintores más representativos de la Nueva Objetividad en la época de Weimar, y sus obras fueron calificadas por los nazis como «arte degenerado». Tuvo que huir a causa de la persecución nazi y emigrar a EE. UU.

Pocos artistas en la primera mitad del siglo XX manifestaron su militancia política abiertamente; Saco fue una de ellas. Otro artista que se expresó a favor de la República en España fue el poeta y pintor César Moro quien junto a Emilio Adolfo Westphalen publicó el panfleto *CADRE* (Comité de Apoyo a la República Española) por el que fue perseguido y exiliado a México. En la fotografía donde aparecen los invitados a la exposición de Saco en la Academia de Música Alcedo, Moro aparece junto a la escultora. Esto nos permite pensar que ambos artistas compartían amistad e ideales políticos; una amistad de vanguardia surrealista. Dentro de las obras con temática de la Guerra Civil española destacó *El asesinato de García Lorca*; la prensa en ese entonces, al ver la obra, señaló: «Al ver la composición magnífica dan deseos de llorar una vez más la muerte del que nos dio *Bodas de sangre*, *Romancero gitano*, *Yerma*» (Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco, s. f.). También vinculada al tema, se puede citar *España en llamas*, lamentablemente de las obras relacionadas con España y citadas por la prensa actualmente con paradero desconocido.

Hasta aquí hemos podido ver a cuatro artistas activos en la primera mitad del siglo XX, cuya naturaleza de sus viajes es diversa. Dos de ellos viajaron por estudios, como en el caso de Quizpez Asín y Carmen Saco; otro, Teófilo Castillo, viajó por el interés de ver la obra de Mariano Fortuny, artista que admiraba; y el último, Pantigoso, lo hizo por su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. En los dos primeros casos —tanto para Castillo como para Quizpez Asín— el viaje a Europa constituye un encuentro con las ciudades que visitan para vincularlas en sus procesos creativos. En el primero, es la arquitectura de la herencia hispano musulmán de Granada o Córdoba la que construye sus referentes para identificarlos en Lima, y la historia y la tradición son los componentes principales para establecer esta relación. En el caso de Quizpez Asín, es en la ciudad de Madrid donde visibiliza el lenguaje de la vanguardia cubista, la cual reconoce en los edificios de la ciudad. A ello debemos sumar Barcelona como espacio moderno de sociabilidad, que se reconoce por el *jazz band*. Así, la modernidad y la vanguardia son los espacios de enunciación del peruano. Se contraponen la historia y la tradición; del primero, versos, y del segundo, cosmopolitismo. Así también, se establece una cartografía distinta en los viajeros artistas peruanos, ya que Castillo establece en Andalucía (Granada y Córdoba) su componente identitario; muy por el contrario, Quizpez Asín reconoce un lenguaje de vanguardia en regiones como Castilla (Madrid) y Cataluña (Barcelona).

En los dos casos siguientes, el viaje del artista constituye una reafirmación con sus propias tradiciones originarias; ya no es la ciudad visitada el referente para sus presupuestos creativos, sino que estos lugares constituyen espacios de reafirmación de su herencia prehispánica. Así lo vemos en los diseños que hace Pantigoso para la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), o en Saco con la cerámica que realizó en Manises, Valencia, que constituye la feliz coincidencia entre la tradición hispano musulmán con la incorporación de los diseños prehispánicos, costumbristas o de fauna peruana. En los cuatro, el viaje del arte tiene un carácter testimonial, pero al mismo tiempo constituye un momento vital en el desarrollo de sus procesos creativos. Los espacios visitados construyen sus repertorios de reafirmación y memoria.

Referencias bibliográficas

- Cabañas, M.; López-Yarto, A. y Rincón, W. (Eds.). (2011). *El Arte arte y el viaje*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Castillo, T. (1 de marzo de 1919a). «Impresiones de España IV. Madrid». *Varietades*, (574), 176-179.
- Castillo, T. (14 de diciembre de 1918). «Impresiones de España. El País Vasco-Guernica. Al Dr. Francisco Gaillour». *Varietades*, (563), 1179-1182.
- Castillo, T. (22 de marzo de 1919b). «Impresiones de España V. El Escorial». *Varietades*, (577), 244-246.
- Castrillón, A. (2006). Iconografía de la Revista Amauta: Crítica crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 35-44.
- De Diego, E. y García-Velasco, J. (Eds.) (2011). *Viajeros por el conocimiento*. Madrid, Residencia de Estudiantes, diciembre 2010-abril 2011.
- Encinas, X. (2023). «El arte proletario en cuatro esculturas de Carmen Saco Arenas». *Letras, Lima, Vol.94* (140), 17-27.
- González, R. (2023). Rojo y negro. En Casanova, M (Coord.), *Relecturas a la historia del muralismo mexicano 1922-1927* (pp. 128-147). México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Gómez de la Serna (1927), Libro de autógrafos y dedicatorias de Carmen Saco. Casa Museo José Carlos Mariátegui, Ministerio de Cultura.
- Herrera-Perez, C. (1 de octubre de 2022). *Marinobel Smith and the Pan-American Ceramic National*. Studio Potter. <https://studiopotter.org/marinobel-smith-and-pan-american-ceramic-national>.
- Libro de autógrafos y dedicatorias de Carmen Saco. (s. f.). Casa Museo José Carlos Mariátegui, Ministerio de Cultura.
- Libro de recortes periodísticos sobre Carmen Saco (s. f.). Dirección de Asuntos Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López-Guzmán, R. y Guasch Y. (2023). *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX-XX)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-10.
- Peruanos en el extranjero, (1923), *Varietades*, 777, Lima.
- Plá, J. (1930). [Dedicatoria]. Libro de autógrafos y dedicatorias de Carmen Saco. Casa Museo José Carlos Mariátegui, Ministerio de Cultura.
- Villegas, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Villegas, F. (2017). «La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal». En *Investigaciones en Arte y Diseño*, tomo I (pp. 33-57). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño.
- Villegas, F. (2020). *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villegas, F. (2023). Modelos de ida y vuelta. Crónicas de viaje e imágenes de Andalucía que configuran lo español en el arte peruano. En R. López-Guzmán, R. y Y. Guasch (Eds.). *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX-XX)* (247-264). Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre este texto.

Contribuciones de autoría: Ninguna

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 31 de agosto de 2024

Aceptado el 13 de octubre de 2024