

**DEL JAPONISMO EN LIMA Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA  
GRÁFICA DE JULIO MÁLAGA GRENET**

**JAPANISM IN LIMA AND ITS INFLUENCE ON THE GRAPHIC  
WORK OF JULIO MÁLAGA GRENET**

**O JAPONISMO EM LIMA E SUA INFLUÊNCIA NO OBRA  
GRÁFICA DE JULIO MÁLAGA GRENET”**

**Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima  
drodriguez@unmsm.edu.pe  
ORCID 0000-0001-8398-230X

Recibido: 15/02/2025

Aceptado: 06/03/2025

---

\* Historiadora del arte. Magister en Arte Peruano y Latinoamericano. Egresada del Doctorado en Historia del Arte por la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesora del Departamento de Arte de la misma casa de estudios.

## Resumen

La presencia de la cultura japonesa en el Perú se evidencia desde finales del siglo XIX, sin embargo, su estudio ha sido desatendido en el ámbito académico. Esta investigación propone reconstruir y analizar su influencia en el contexto cultural y artístico limeño de fines del siglo XIX e inicios del XX, a través del estudio de la primera tesis sobre el arte japonés sustentada en el Perú en 1894, así como el *japonismo* presente en los medios de prensa, la cultura visual y el coleccionismo. Con este marco, se demostrará y analizará el influjo del arte japonés, en especial de la estampa, en la configuración de la retórica visual del artista gráfico Julio Málaga Grenet, en su primera etapa de formación en Lima. La investigación se realizará a través del enfoque histórico-cultural y el análisis formal de la historia del arte.

**Palabras clave:** Arte peruano, japonismo, estampa japonesa, Julio Málaga Grenet, Arte Gráfico.

## Abstract

The presence of Japanese culture in Peru has been evident since the end of the 19th century, however its study has been neglected in the academic field. This research proposes to reconstruct and analyze its influence in the cultural and artistic context of Lima at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, through the study of the first thesis on Japanese art supported in Peru in 1894, as well as the Japonism present in the press media, visual arts and collecting. With this framework, the influence of Japanese art, especially prints, in the configuration of the visual rhetoric of the graphic artist Julio Málaga Grenet, in his first stage of training in Lima, will be demonstrated and analyzed. The research will be carried out through the historical-cultural approach and the formal analysis of art history.

**Keywords:** Peruvian art, japonism, Japanese print, Julio Málaga Grenet, Graphic Art.

## Resumo

A presença da cultura japonesa no Peru é evidente desde o final do século XIX, porém seu estudo tem sido negligenciado no meio acadêmico. Esta pesquisa se propõe a reconstruir e analisar sua influência no contexto cultural e artístico de Lima no final do século XIX e início do XX, por meio do estudo da primeira tese sobre arte japonesa apoiada no Peru em 1894, bem como do japonismo presente na mídia impressa, nas artes visuais e no coleccionismo. Com este quadro, será demonstrada e analisada a influência da arte japonesa, especialmente da gravura, na configu-

ração da retórica visual do artista gráfico Julio Málaga Grenet, em sua primeira etapa de formação em Lima. A pesquisa será realizada por meio da abordagem histórico-cultural e da análise formal da história da arte.

**Palavras-chave:** Arte peruana, japonismo, gravura japonesa, Julio Málaga Grenet, Arte Gráfica.

## Introducción

Hacia mediados del siglo XIX, el comercio de productos japoneses en Occidente despertó el interés y la fascinación por la cultura y el arte del país del sol naciente, vista por los europeos como tierras lejanas y exóticas. En París, fue el crítico de arte Philippe Burty quien, en 1876, introdujo el término *japonismo*, con el que en la actualidad se conceptualiza al fenómeno cultural que abarcó desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, caracterizado por la influencia de la cultura japonesa en las bellas artes, la literatura, el diseño de modas, el arte decorativo y, en especial, el arte gráfico occidental.

Así como en Europa, la burguesía en América también fue cautivada por el refinamiento y la estética de sus piezas artísticas y manufacturas. Suceso cultural del cual el Perú tampoco fue ajeno, tal como se advierte a través de las notas que se publicaban en los medios periodísticos limeños como, por ejemplo, en la revista *Actualidades* (1903-1908) que en su sección *Del Extranjero* se editó el artículo “Japón”, acompañado de tres vistas de ese país: el Teatro en Kobe; el interior de un restaurante; y un templo de Tokio. En esta columna periodística anónima se destacaban las costumbres, la cultura y el poderío militar alcanzado por esta nación luego de la guerra Ruso-Japonesa (1905). El cronista señalaba:

El Japón, considerado hasta ayer como un imperio sosegado i tranquilo que jamás desmayó en sus empeños de progreso; el Japón tenido hasta ayer como una nación de admirable desenvolvimiento cuyos hijos habían logrado ponerlo en pie de verdadera preponderancia gracias á un esfuerzo, rápido como ningún otro de la historia; ese Ja-

pón es hoi para Europa “el peligro de Oriente”, “el peligro amarillo”. I todo porque probó que la técnica de la guerra no es patrimonio exclusivo de los pueblos ricos; probó que para guerrear con éxito sólo hace falta ser hábil i valeroso. De allí que la admiración hacia el pueblo japonés, que hoi es admiración universal, llegue en Europa á tener síntomas de estupor, i de allí que, á raíz de la guerra formidable de la Manchuria, el Japón sea el blanco de las miradas i de las inteligencias i de la inspiración de los artistas. (Japón, 1906, N° 150, p. 153)

En otra nota firmada por el escritor nicaragüense Rubén Darío, publicada en *Actualidades*, se hacía referencia con admiración y aprecio a los obsequios recibidos del literato y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (esposo de Aurora Cáceres Moreno), en especial, por las estampas de artistas japoneses como Kitagawa Utamaro (1753-1806) y Katsushika Hokusai (1760-1849). Asimismo, comentaba maravillado la oportunidad que tuvo Gómez Carrillo de haber visitado esas lejanas tierras y haber contactado con los referentes culturales e icónicos que Darío solo había podido conocer a través de las secciones exóticas de las exposiciones universales, como era el caso de la mujer japonesa. Al respecto mencionaba:

Este poeta, me digo, viene del país de los dragones, de las cosas raras, de los paisajes milagrosos y de las gentes que parecen caídas de la luna. Doy las gracias á Gómez Carrillo por su regalo. Hojeo mi álbum de eróticas epilepsias; desenrollo la oración thibetana que está en caracteres rojos y que ha de serme útil recomendación para Budha; y admiro la estampa de Utamaro. Juntos hemos admirado, con el querido Enrique, á Utamaro y Hokusai y á todos los artistas nipones que nos revelaban los Goncourt; mas esta estampa tiene para mí un valor precioso, el ser traída desde el imperio del Medio, por el compañero que ha tenido la suerte de ver con sus ojos de artista el Yoshivana, los puentes de bambú y las lindas muñecas todas seda y genuflexiones y sonrisas, que apenas he podido yo amar en los

biombos, abanicos y lacas de los ichibanos de occidente, y en las secciones exóticas de las exposiciones universales. (Darío, 1906, p. 453)

## **José Antonio Román y el primer estudio del arte japonés**

En el Perú, el interés por el estudio del arte japonés, en especial por las estampas, se evidencia tempranamente en 1894 con la tesis para optar el grado de bachiller titulada *La pintura japonesa* que presentó el escritor modernista José Antonio Román (1874-1920) en la actualmente denominada Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la tesis, Román destacaba cómo los europeos, a partir de las exposiciones, pudieron conocer y acercarse oficialmente a la producción artística japonesa, en especial con la exposición parisina realizada en 1867, pues hasta esa fecha sólo habían llegado algunas piezas a Europa a través del comercio. Delataba cómo la industria europea atenta al interés que despertaron estas obras y, viendo las ganancias económicas que se podían obtener con su venta, empezó a imitar e introducir estas reproducciones en el mercado internacional e incluso local, pues como mencionaba Román:

Desde entonces maleadas sus puras fuentes, el arte nipón llueve sobre nuestros mercados multitud de objetos fabricados expresamente para la exportación, híbridos, monstruosos, que en nada recuerdan las prístinas tradiciones de los Hokousai, Outamaro, Kōrin Yosai, etc. (1894, s/p)

Sin embargo, para Román, la destreza, la factura ni el estilo logrado por los artistas japoneses podía ser comparado por los artesanos europeos, pues:

Los japoneses son los exclusivos creadores de su arte, que si se nos permitiera la frase, llamaríamos *puramente artístico*. Ningún pueblo, fuera de sus condiciones podrá imi-

tarlo, y la vieja Europa en vano hostiga la inteligencia de sus obreros para obtener productos tan bellos como los del Japón. (1894, s/p)

En este sentido, el escritor, influenciado por los principios estéticos de Hippolyte Taine (1828-1893), postulaba que para entender la producción artística del arte japonés debía ser explicado en relación al estudio de la raza y el suelo, pues sus artistas “han respirado sus tradiciones, participado de sus placeres, y por lo tanto sus obras maestras tendrán que reproducir estos caracteres dominantes” (1894, s/p). En este sentido, delimitó su tesis al estudio del arte japonés comprendido entre los siglos XV y XVIII, que actualmente conocemos como el período Muromachi y el período Edo, pues consideraba la etapa de “pleno florecimiento de la pintura japonesa dejando a un lado los primitivos ensayos hechos para aclimatar un estilo propio, así como la época de la decadencia por la que, después de la muerte de Hokusai, atraviesa el arte” (1894, s/p). Nótese la importancia que tiene la obra de Hokusai para el escritor, pues lo consideraba “el pintor de la vida” (1894, s/p), ya que en él se podía graficar cómo las costumbres, la cultura, el modo de vida y la idiosincrasia influyen en la creación de los artistas. Para Román:

Hokusai, de origen plebeyo, viviendo entre el pueblo, supo trasladar al lienzo las escenas populares con todos sus detalles. Y del mismo modo que dan maliciosa sencillez á las fisonomías de los rústicos, saben dar tinte regio, continente magestuoso á los poderosos daimios, cuando vestidos con telas brillantes y sedosas, graves y altaneros se deslizan por los amplios y albisimos salones del Mikado en días de recepción. (1894, s/p)

Por otro lado, el escritor enfatizaba la importancia de algunos intelectuales franceses quienes habían contribuido, en materia de investigación, a conocer el arte nipón. Mencionaba a Jules (1830-1870) y Edmond Goncourt (1822-1896), quienes,

además de ser escritores, se dedicaron al coleccionismo artístico, así como fueron los introductores de la cultura japonesa en su país; al coleccionista y crítico de arte Philippe Burty (1830-1890), quien creó el término *japonismo* en 1872 para describir la fascinación por la cultura japonesa imperante en ese momento en Europa. También a Théodore Duret (1838-1927), periodista y crítico de arte defensor de los Impresionistas, quien dedicó escritos a la cultura asiática. Entre ellos, Román puso especial énfasis en el historiador del arte Louis Gonse, quien en 1883 realizó una muestra de arte japonés, resultado de la cual publicó su libro *L'art Japonais* en 1886, cuyo texto consigna como importante referente bibliográfico para la elaboración de su tesis en Lima. Al respecto señalaba que Gonse era un “gran conocedor del arte japonés, ha escrito una voluminosa obra, á la que frecuentemente recurriremos en demanda de importantísimos y copiosos datos sobre la pintura del Japón” (1894, s/p). En esta línea, la tesis de José Antonio Román sustentada en Lima en 1894, se inserta, de manera temprana y en el contexto internacional, en los estudios contemporáneos sobre la historia del arte japonés, siendo además, hasta la fecha, la que consideramos la primera tesis de la disciplina que se defendió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

De igual manera, el conocimiento de las estampas japonesas en el ámbito local llevó a que los escritores los utilizaran de referentes intertextuales en sus obras. Así, en la producción literaria del mismo José Antonio Román puede mencionarse el cuento “La linterna japonesa” (1903), en el que, como anota Honores, el narrador-personaje para conquistar el amor de una dama y deshacerse de su oponente planea asustarlo, pues descubre que le teme a la oscuridad. Para ello, busca conseguirse una linterna japonesa similar a la que recordaba haber visto en el libro *Hokusai* de Edmond de Goncourt. Para crear el efecto de horror, Román describía con detalle una de las estampas de Hokusai, la cual presentaba una pavorosa iconografía de la

cabeza de un muerto, cuya descripción Honores identifica con la estampa *The Lantern Ghost* (1831) (Honores 2017, p. 118-119).

Asimismo, en el libro *El Carácter de la literatura del Perú Independiente* (1905) de José de la Riva Agüero, bajo una perspectiva conservadora, el escritor criticaba a los autores influenciados por las nuevas tendencias literarias y por su predilección por la estampa japonesa, la cual se difundía en el medio local, como enfatizaba, a través de libros de estampas. El autor señalaba:

Nuestro país ha sido quizás entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. [...] Sin embargo, principian á aparecer síntomas inequívocos y alarmantes de rápida propagación. No me extrañaría que entre los escritores en ciernes hubiera discípulos de Verlaine y de Huysmans, de Pierre Louys y de Jean Lorrain, de Moréas y de Henri Bataille, de Mauricio Rollinat y de René Ghil, y adoradores de la pintura japonesa y de la impresionista (conocidas en algún libro de estampas). (De la Riva Agüero, 2008 [1905], p. 235)

De igual manera, Enrique A. Carrillo en su libro *Cartas a una turista* (1905) también utilizaba la estampa como un recurso para otorgarle un ambiente oriental a su relato: “De tiempo en tiempo, como en un paisaje japonés, una negra golondrina describía una inmensa zeta en el espacio” (2007, p. 72).

### **Japonismo, cultura visual y medios de prensa**

En el campo de la cultura visual, tenemos las fotografías de la escritora y educadora Elvira García y García (1862-1951) (Imagen 1 y 2) quien, fascinada por la cultura y la estética japonesa que inspiró a los diseñadores de alta costura europea, posó, distinguida, para la cámara del reconocido estudio Courret, en dos fotografías realizadas a través del procedimiento de gelatino-bromuro sobre placa de vidrio. García y García se ubica en el eje central de la composición, ataviada como una elegante

mujer nipona. La escritora lleva el peinado *nihongami*; usa un tradicional kimono ornamentado con motivos florales, sujeta con un *obi* (faja) y desde cuyas mangas o *sode* —que caen hacia los laterales del traje— muestra coquetamente sus delicados antebrazos, los cuales apoya sobre su cintura. García y García coge los extremos de un *wagasa* que coloca sobre su hombro derecho, la que, además de ser un ícono de la cultura japonesa, en la foto se presenta a manera de un marco circular que rodea su rostro y hombros, connotando un sentido de unidad y perfección a su imagen. En una fotografía (Imagen 1), la educadora mira, con la cabeza semi inclinada, de manera grácil al espectador; mientras que en la otra (Imagen 2), gira el rostro hacia un lado de la composición y lo esquiva sonriente. Ella se ubica sobre un fondo escenográfico pintado que muestra un sendero en perspectiva y en medio de un paisaje, otorgándole un ambiente idílico a la representación. Con esta fotografía Elvira García y García muestra su admiración por el sutil encanto, seducción y belleza de las artistas tradicionales japonesas, las geishas.



**Imagen 1 y 2.** Elvira García y García (1896). Fotografía del Estudio Courret. Placa de vidrio, gelatino bromuro, 24 x 18 cm. Biblioteca Nacional del Perú

Por otro lado, en la revista *Actualidades* se publicó una nota que hacía referencia al concurso de escultura organizado en 1905 por la Academia Concha, en el que la artista Angélica Pazos obtuvo el galardón (Un triunfo artístico, 1906, p. 42). En la fotografía (Imagen 3) que acompañaba la columna periodística, capturada por el lente de Ugarte, podemos observar el grupo de esculturas, además de pinturas presentadas por la artista, en las cuales se advierte una manifiesta influencia del arte japonés. En el centro de la fotografía se destaca la escultura policromada de una geisha, realizada con mucho detalle y elegancia: lleva su tradicional peinado estilo *nihongami* ornamentado con los *kanzachi* (adornos para el cabello), viste un *kimono* y *obi* (faja) y sujeta un *wagasa* (parasol). Asimismo, detrás de la geisha se ubica un *byōbu* (biombo) de cuatro paneles, y, flanqueando a la escultura, dos pares de pinturas con motivos florales.



**Imagen 3.** Angélica Pazos Varela. Obras presentadas al concurso organizado por la Academia Concha. Foto: Ugarte. En *Actualidades*, 1906, N° 146, 13 de enero, p. 42.

En 1906, la misma revista *Actualidades* organizó un concurso de postales en el que el jurado dirimió que cinco obras presentaban los méritos para ser la ganadora (El concurso de postales, 1906, pp. 668-669). Una de estas postales finalistas,

presentada al certamen por la dama limeña Dora Alexander, también sugiere una clara influencia de la pintura nipona.

El gusto y creciente interés por el estilo y las piezas artísticas propias de Japón también llevó a que se abriera en el Perú la Casa japonesa de la firma S. G. Kitsutani & Co., cuyo propietario era el ciudadano japonés Seiguma Kitsutani, establecido en Lima hacia 1901. Como se menciona en el aviso comercial, en su local, ubicado en la calle Plateros San Agustín N° 11-13, se ofrecía la “Fabricación de muebles de bambú, de carey legítimo; al gusto del comprador [y/a] PRECIOS MÓDICOS” (S. G. Kitsutani & Co., 1903, s/p), así como la venta del té oriental. Estos muebles eran elaborados por artesanos en Lima y se ofrecían para la venta tanto en la capital como en provincias (1903, s/p.). Hacia 1907, la Casa importadora estaba activa en la calle Plateros San Agustín N.° 115-117, casilla 648, teléfono 27 (Almanaque de *El Comercio* 1907, s/p). Asimismo, Kitsutani tuvo una sucursal de su casa importadora en Arequipa llamada “Dai Nippon” (1903, s/p.). En el aviso publicitario, además de la descripción de los productos y servicios ofertados, iba acompañado del grabado de una airosa geisha, de mirada esquiva y que, con su abanico plegado, connotaba su orgullo y vanidad. El estilo del dibujo seguía la estética femenina de las estampas de Kitagawa Utamaru, lo cual delata cómo la imagen de la geisha, y con ella las estampas que la difundían, se había convertido en el ícono de la cultura japonesa, la cual al ser incluida en el aviso permitía asociar y garantizar a los consumidores del medio local sobre el origen, el estilo y la calidad de los productos comercializados.

De esta manera, el gusto de la sociedad limeña fue creando un mercado en el que se comercializaba tanto productos japoneses como chinos y coreanos. En 1904, un cronista de *Actualidades* recorría maravillado los bazares de la capital y mencionaba la venta de productos provenientes de estas tierras lejanas. El escritor modernista Jorge Miota (1871-1926) describía su fascinación sobre estos locales comerciales:

El arte asiático se presenta en ellos con toda la gracia sutil i vaporosa de sus telas, la fastuosidad imperial de sus biombos bordados de oro, la coquetería de sus juncos i esterillas, i la alegría sonriente de las lacas, farolillos i flores de melocotonero talladas en las cenefas de sus mostradores. (1904, s/p)

## **El coleccionismo en Lima: Teófilo Castillo y sus “Interiores limeños”**

En este marco, resulta indiscutible anotar que piezas del arte nipón circularon y formaron parte de colecciones privadas de algunas familias limeñas. Teófilo Castillo, en su artículo “Interiores limeños VIII” (1915) publicado en la revista *Variedades*, hace referencia a las obras de la casa de Guillermo Swayne Mendoza, que conservaba una pequeña colección de “recuerdos de su padre, de sus viajes por China, Japón, India” [...] (Castillo, 1915, p. 1674) que si bien “no era grande el conjunto, pero lo que había era bueno, selecto, particularmente en japonerías” (Castillo, 1915, p. 1674.). Castillo halló piezas de porcelana, como jarrones, así como grandes paneles, que, por sus características formales e iconográficas, el crítico atribuía al artista del *ukiyo-e* Torii Kiyonaga (1752-1815). Describe que la colección contenía:

[un] riquísimo tarjetero vieja laca nipona quizás un Korín; y en las paredes más lacas, bordados y porcelanas antiguas de Japón y China firmadas, piezas de un arte noble que también se va al soplo plebeyo del modernismo. En un panneau blanco amarillento: un grupo de *gheisas* de rostro ambarino, tocadas de sedas suntuosas, altivas como emperatrices, danzan lentamente con actitudes rítmicas, sacerdotales; y un rojo estrado se levanta en el centro donde otro grupo de personajes de la casta caballeresca de los *samurayes*, gravemente las atiendan y contemplan. Quiero suponer sean dibujos de Kinoyaga, el artista de las agrupaciones elegantes: la pureza de los contornos, la gallardía de los movimientos atestiguan una firma de abolengo. (Castillo, 1915, pp. 1674, 1675)

Además, Castillo hace referencia de haber reconocido otra obra de origen japonés, en este caso del pintor y grabador de la escuela Ukiyo-e del periodo Edo, Katsushika Hokusai (1760-1849), en la biblioteca de Amador del Solar en su casa ubicada en la Colmena, lo cual delata el conocimiento y la presencia de estas producciones artísticas en los hogares limeños en las primeras décadas del siglo XX. Al mismo tiempo, Castillo reconocía en su crónica la importancia que significó esta producción artística en los pintores occidentales decimonónicos. El crítico indicaba:

Por similitud de estilo sintético, este trabajo me trae el recuerdo del hermosísimo dibujo japonés que adorna la biblioteca del doctor Amador del Solar, en su palacete de la Colmena, cuya firma bien puede ser la de un Hokusai, desde que en su especialidad del paisaje se le identifica por aquella igual manera de traducir el natural, breve, concisa y enérgicamente, procedimiento del cual se deriva el actual impresionismo occidental moderno. La mejor obra que dejaron los hermanos Goncourt en Francia, fué hacer conocer el arte japonés: sin ellos es posible que el paisaje europeo anduviera todavía como en los tiempos de los Poussin, el Lorena, Turner, académicos y falsos. (Castillo, 1915, pp. 1675)

En un nuevo artículo de Teófilo Castillo, “Interiores limeños XXI” (1916), publicado en la revista *Variedades*, también hace referencia a la colección de arte japonés que se encontraba en la casa de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte quien había sido cónsul del Perú en Yokohama, ciudad ubicada al sur de Tokio (Japón). El crítico consideraba esta casa como un museo de arte japonés por la cantidad y calidad de piezas que albergaba, las cuales causaron deleite y fascinación en Castillo, quien, en el medio limeño, era conocido por ser un intelectual conservador y difícil de complacer estéticamente. Este aspecto es de interés, pues el crítico reafirma su conocimiento sobre la renovación del lenguaje plástico que tuvo el arte occidental en el siglo XIX, debido a la influencia y originalidad del arte nipón, así como

también reitera su valoración estética —como en su artículo de 1915— y destaca los aportes formales y temáticos de artistas como Toba Sōjō (1053-1140) dibujante de la era Heian, además de maestros de la técnica del *Ukiyo-e* como Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) y Utagawa Kunisada (1786-1864) (Imagen 4). El cronista enunciaba que el arte japonés era:

[un] arte que todo espíritu culto, habituado al estudio y á la observación en las grandes colecciones europeas, sabe considerar como alma é inspiración de la estética actual moderna, tan llena de sintetismos, de fuerte, intenso sentido decorativo [...] La influencia del gusto nipón en todas las artes plásticas de Europa, desde hace una cincuentena de años, es patente. Particularmente respecto al dibujo decorativo y del *affichismo* sintético, puede decirse que, ellos, los japoneses, han sido los verdaderos creadores. Antes que la pompa ornamental de Mucha estuvo la gracia femenil de Cheret, pero muchísimo antes y dominando superiormente á ambos, existieron un Kinoyoshi y un Kunisada. A principios del siglo XIII, cuando las artes en Europa no pensaban aún en despertar del marasmo que las sumieran los bárbaros, ya existía en el Japón un caricaturista de la talla de Toba Sojo, maestro supremo de toda clase de escorzos y movimientos. (Castillo, 1916, p. 721 y 724)



**Imagen 4.** Utagawa Kunisada. *Un chino* [sic]. En *Variedades*, 1916, N° 431, 3 de junio, p. 722.

En la colección de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte, el crítico tuvo la oportunidad de ver “un grato desfile, inolvidable de cosas bellas, ricas, estupendamente magníficas” (Castillo, 1916, p. 722) quedando deslumbrado, pues para él “Efectivamente aquello era un completo museo” (p. 723). Teófilo Castillo admiró piezas finamente elaboradas como peines, peinetas, alfileres, flechas, máscaras, pipas, abanicos, armaduras, sables, porcelanas, tejidos, estolas, orfebrería —entre las que halló anillos, pendientes, amuletos, collares, vasos, exvotos— y esculturas de budas, cuyos creadores habían utilizado lujosos y finos materiales como oro, plata, marfil, nácar, ébano, bronce, ágata, ámbar, así como esmaltes en su elaboración (p. 722). Además de poseer estas piezas, conservaba una rica iconografía, entre la que destacaba “la silueta delicada, fina de una geisha llena de opulentos atavíos” (p. 722).

Pero, las obras que despertaron especial interés en Castillo fueron los kakemonos, piezas pictóricas o caligráficas que se cuelgan en forma vertical en los muros, así como las estampas y los dibujos. Sobre los kakemonos, Castillo logra reconocer una obra de Kano Norinobu (1730-1790) del siglo XVIII que, aunque el crítico lo datara del siglo XIV y, como intelectual comprometido con el ejercicio de una crítica de arte con fines didácticos, explica a sus lectores el origen de este tipo de representaciones, su significancia, uso, técnica, así como el valor que tienen, haciendo una analogía con las obras de arte occidental, a la cual la tradición japonesa no tendría nada que codiciarle. Con este interés, Castillo explicaba con erudición:

Entre los kakemonos, un ejemplar valiosísimo, magistralmente pintado à la gouache. Es un retrato de antepasado del siglo XIV, la época brillante del arte japonés. Gracias a la intervención del señor Kitsutani logro traducir su firma de autor —Kano— Norinobu —nombre de uno de los más famosos maestros. El kakemono significa el arcaísmo pictórico del Japón, que Wakai en su eruditismo Fousa-Guafu asegura tuvo principio durante el siglo V. con un Inshivaya

y adquiere toda su plenitud con Kamaoka en el siglo IX, es decir cuatrocientos años antes que el Renacimiento italiano. Su pintura del Dios Dzijo, sentado sobre un loto, viene a ser, pues, la pintura más antigua sobre tela existente en el orbe y ostenta toda la gracia y sencillez de ciertas obras místicas de Fray Angélico. El kakemono equivale entre los japoneses, al “cuadro” de los hogares occidentales; no hay casa nipona por modesta que sea que no los tenga. Resulta siendo en sustancia una pintura al temple, acuarela ó gouache —jamás al óleo— sobre papel y tela y enrollada en un cilindro de madera exactamente igual que los mapas escolares. En los ejemplares de lujo —como los dos señalados, de las colecciones Wakai y Muelle— el montaje de la tela es en seda y la vara enrolladora de marfil macizo. Hay kakemonos, que por la firma ilustre que llevan, pueden valer sumas enormes. Así un Meitshū, equivalente al Masaccio ó Cimabue de nuestra civilización, no habría fortuna suficiente con que adquirirlo, si hubiera algún ejemplar en venta. (p. 723)

Respecto a las estampas y dibujos, el crítico de arte quedó maravillado con la cantidad de obras que halló en la colección, las cuales estaban en “dos enormes carteras” (p. 723). Tal era su calidad, que comentaba en su crónica: “Me cuesta trabajo decidir cuáles serán los dibujos que acompañen este artículo” (p. 723). Entre estas piezas encontró obras de Utagawa Toyohau (1735-1814) Tori Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro u Outamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) y Keisai Eisen (1791-1848), artistas del *ukiyo-e*. Sobre estas obras el crítico mencionaba:

Nada más encantador que las xilografías coloreadas de Kiyonaga, Eissen, Toyoharou: la cantidad enorme de personajes, el contraste de múltiples colores violentos, dentro de un reducido espacio, no implican para su razonamiento completo. De Hokusai es conocida la aristocracia, distinción suprema de estilo. Es el dibujante más fecundo que ha existido en la tierra. (p. 723)

Además de la importante colección de pinturas, estampas y dibujos que halló Castillo en la colección Muelle y La Torre Ugarte, merece especial atención para nuestro estudio, la mención que hizo del libro *L'Art japonais*:

Descubro un libro sobre una mesa, empastado rica, exóticamente tisú y oro: —¿Loti, Gautier, Farrere? —No, es mejor que todo eso, es Louis Gonse. Lo abro. En su primera página, bajo el blasón de Takougava, dice: “L’histoire de la peinture est, au Japon plus qu’ailleurs, l’histoire de l’art lui-meme”... [La historia de la pintura es, en Japón más que en otros lugares, la historia del arte mismo]. (p. 723)

### **Louise Gonse y *L'Art Japonais***

*L'Art Japonais* fue publicado en 1883 por Louis Gonse, director de la *Gazette des Beaux-Arts*, impreso y editado, en dos tomos, por A. Quantin en París. Este libro, además de la mención de Castillo en una colección privada, también formó parte de la referencia bibliográfica que consultó José Antonio Román para elaborar su tesis *El arte japonés*, redactada y sustentada en Lima en 1894. Asimismo, este hallazgo demuestra uno de los títulos o libros de grabados que circularon en Lima, como ya lo enunciaba y evidenciaban José de la Riva Agüero y Enrique A. Carrillo, desde 1905, respectivamente.

Este tipo de publicaciones, así como la tesis de José Antonio Román, la circulación de las estampas y las colecciones privadas de objetos artísticos japoneses, muestran, desde fines del siglo XIX y hacia las primeras décadas del siglo XX, el creciente interés y fascinación de los intelectuales y creadores limeños por el arte japonés, el cual se convirtió en referente y fuente iconográfica, tanto para los escritores como para los artistas visuales. Respecto al libro de Louis Gonse, cada una de sus páginas, constituye un despliegue de finas y cuidadosas reproducciones de arquitecturas, esculturas, tallados y metalurgias, así como de lacas, tejidos, cerámicas y estampas, los cuales

estaban acompañados de iconografías que difundían el estilo y los criterios compositivos de este arte milenario, así como graficaban el imaginario, la idiosincrasia y la riqueza de la cultura visual japonesa, como en las representaciones de la vida cotidiana, las geishas y los paisajes, elaborados por notables artistas nipones.

A través de la estampa de Hokusai (Imagen 5), publicada en dicho texto, puede evidenciarse el método o proceso creativo del artista, quien elaboraba sus composiciones sobre la base a tres formas geométricas esenciales: la línea, el círculo y el triángulo, con las cuales configuraba la imagen del campesino, el ave, el puente y la lluvia. A través de la estampa se puede observar, de forma didáctica, los pasos que siguió Hokusai en su obra: primero iniciaba con el trazado del campesino (cuerpo, cabeza, sombrero, extremidades y su vara), ubicándolo en el área inferior de la composición; luego colocaba el ave en el área superior izquierda; para después proceder con el trazado de las líneas diagonales que representaban el puente y la lluvia; finalmente, luego de configurar y encajar su composición a través de líneas y formas geométricas, procedía a dibujar los detalles y elaborar los volúmenes de diferentes tipos de tramas, a diferentes distancias entre sí, de modo que junto al uso del negro planimétrico y saturado, crea contrastes, degradados así como efectos de luminosidad y texturas. Esta técnica, Hokusai la aplica también, de manera más profusa, en *Paisaje japonés alrededor del Yedó*. Esta metodología planteada por Hokusai debió ser de interés para los nóveles artistas que deseaban incursionar en el arte del dibujo.

**Imagen 5.** *Gravure de Hokousai, tirée d'une "Methode abrégée de dessin géométrique" [Grabado Hokousai, de un "Método abreviado de dibujo geométrico"] En L' Art Japonais de Louis Gonse. Paris, 1883, p. 341. Colección Getty Research Institute.*



A través de las estampas japonesas publicadas en el texto de Luis Gonse, podemos observar una composición elaborada sobre la base de la simplificación formal, al igual que las obras de Kunisada, Utamaro y Hokusai de la de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte.

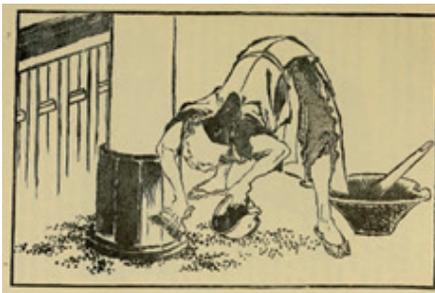
## **Julio Málaga Grenet y el arte japonés**

Así como en Europa el arte japonés se convirtió en fuente de renovación visual para artistas como Vincent Van Gogh, Claude Monet, Edgar Degas o Henri de Toulouse-Lautrec, en nuestro país también será fuente de inspiración creativa, como vimos en el caso de la escultora Angélica Pazos; pero fue en el género de la gráfica en el que este lenguaje se convirtió en una de las principales tendencias que produjo la innovación visual de esta disciplina. Esto lo evidenciamos a través de la obra del dibujante Julio Málaga Grenet<sup>1</sup> (1886-1963) para el cual la estampa japonesa constituyó una de las influencias que enriqueció la búsqueda y la experimentación visual que permitieron configurar su estilo. Como puede corroborarse desde su primera obra publicada en 1904 (Imagen 6, sin título), la cual presenta una manifiesta influencia de elementos y soluciones compositivas de Katsushika Hokusai, por ejemplo, en su estampa *Japonés*

*pintando el zócalo y el revestimiento del fuste de la columna de un tori* (Imagen 7). Ambas son composiciones en las que predomina la línea y el carácter planimétrico. Se encuentran configuradas por una marcada línea de contorno. Presentan una economía de elementos, pues no se interesan por representar al detalle los fondos de la composición, solo se incorporan algunos elementos para contextualizar el espacio en el que se ubican los personajes. La perspectiva está definida con pocos elementos y de manera análoga: en la obra de Hokusai queda representada por la balaustrada, ubicada en el área izquierda, y por la sobreposición del pintor, la columna y el recipiente de pintura; mientras que en el dibujo de Málaga, por las finas líneas de la calzada y la sobreposición del vagabundo, el sombrero y el policía. El uso de diversos tipos de tramas, tintas negras saturadas y planas que crean contrastes con el color del soporte (papel) generando la sensación de textura, volumen y áreas de luz. La configuración de la figura humana: uso del canon alargado y estilizado del japonés, así como del vagabundo; además de la posición amanerada de ambos. Asimismo, la mezcla y el uso de líneas rectas y curvas, en especial, la línea ondulante, como es el caso del pantalón del personaje de Hokusai y en el pantalón del vagabundo y el uniforme del policía en la obra de Málaga, los cuales brindan movimiento a la obra. A ello se agrega la ubicación y analogía formal entre el recipiente de pintura del japonés y el sombrero del vagabundo. A nivel temático, ambos artistas representan personajes subalternos: un japonés que ejerce el oficio de pintar, en este caso, el zócalo y del revestimiento del fuste de la columna de un *torii*, y un vagabundo alcoholizado de la Lima del 900, aunque en el caso de Málaga es traducido a una retórica humorística.



**Imagen 6.** Julio Málaga Grenet. S/t. En *Actualidades*, 1904, N° 71, 7 de julio de 1904, s/p.



**Imagen 7.** *Japonais badigeonnant le pied d'un tori.* (D'après une gravure du "Tshiajin Gouafou" de Hokousai. [Japonés pintando el zócalo y el revestimiento del fuste de la columna de un *tori* (De un grabado de "Tshiajin Gouafou" de Hokousai)]. Fuente: *L' Art Japonais* de Louis Gonse. París, 1883, p. 17. Colección Getty Research Institute.

La estampa japonesa también influyó en la elaboración de los retratos caricaturizados de Málaga Grenet, tal como podemos evidenciar al comparar su obra *Gente de Casa* (Imagen 8), caricatura del ministro de Guerra y Marina de Augusto B. Leguía, Pedro Larrañaga, con la estampa de Utagawa Kunisada (Imagen 4). Al respecto, José Antonio Román, en su tesis *El arte japonés*, ya caracterizaba como rasgo predominante de esta producción “una inimitable perfección en el dibujo tratado con amplitud, una gran firmeza en las líneas, una suma virtud en la ejecución” (1894, s/p.). En este sentido, el arte japonés, en especial el estudio de la representación de los actores, le permitió a Málaga experimentar el lenguaje de la simplificación formal, el carácter planimétrico, el trazo rápido a mano alzada, la gestualidad, la configuración particular de los rasgos fisonómicos de los personajes, así como la disposición corporal y el movimiento expresado solo a través de la línea. Estos elementos le permitieron al artista experimentar y crear su propio estilo

para caracterizar a sus personajes y caricaturizar a políticos, intelectuales y personalidades notables, peruanos y extranjeros, que visitaban el país.



**Imagen 8.** Julio Málaga Grenet. *Gente de Casa*. En *Variedades*, 1908, N° 61, 1 de mayo, p. 207.

Al igual que los escritores e intelectuales limeños interesados por el arte y la cultura japonesa, Julio Málaga introdujo esta temática en la elaboración de sus caricaturas políticas como podemos constatar en la portada de *Monos y Monadas*, publicada el 11 de agosto de 1906, titulada *De 'Geisha'* (Imagen 9), resuelta a través de una composición en formato rectangular, que presenta un fondo planimétrico rojo, el cual, además de generar impacto visual al lector —pues contrasta con la paleta de tonalidades amarillo de los trajes de los personajes— le otorga una connotación de osadía y sensualidad a la representación, el cual está en consonancia con el color rojo o *aka* que en la cultura japonesa, simboliza la vida y la pasión. En este marco se ubican tres personajes: hacia el eje central el presidente de la república José Pardo, vestido como japonés, lleva puesto un *yukata* amarillo con motivos florales rojos y ribetes con ornamentos vegetales del mismo color; sin embargo, su vestimenta también presenta elementos del traje chino, como el cuello redondo y levantado, además de la parte del pecho que se cierra con clavijas. Este recurso forma parte de la licencia creativa del

artista para hacer vistoso el traje de su personaje central, así como también evidencia la percepción de lo chino y lo japonés en el imaginario de la sociedad limeña de la época, en el que no se distinguían las diferencias entre ambas culturas, pues se definían solo como asiático. Al respecto, Jorge Miota mencionaba: “Es de notarse, á la vez, que el arte chino [...] se funde i mezcla hoi con el niponés i coreano. [...] Indistintamente hallaremos confundidas porcelanas chinas con japonesas, telas de Nankin con sedas pekinenses, conchas y marfiles de una y otra parte” (1904, s/p). Asimismo, el traje del presidente presenta un *obi* (faja) anaranjado que rodea su cintura, además cubre sus pies usando *tabi* (calcetines) y *zōri* (sandalias). Pardo, que se encuentra en una posición de  $\frac{3}{4}$ , se dirige hacia su ministro de Hacienda y Comercio, Augusto B. Leguía, quien se ubica hacia el área izquierda de la composición. Leguía, también ataviado como japonés, viste un *yukata* amarillo y un *haori* (chaqueta), usa *tabi* y *zōri*, así como sujeta un *wagasa* (sombrilla).

De esta manera, el presidente Pardo, utilizando su gestualidad corporal —principalmente con sus manos—, le indica a Leguía, ocultando sus deseos: “-Takū- Mini ¡Qué se me cae la baba...”. En esta frase Málaga incorpora términos también japoneses para otorgarle verosimilitud a esta recreación orientalista. Por ello, usa el nombre nipón Takū, para referirse a Leguía, y realiza la contracción de la conjugación verbal *minai*, que significa “no mires” en japonés, por el término *mini*. Así, la frase que enuncia Pardo a Leguía sería “-Augusto- No mires ¡Qué se me cae la baba...”, usando una frase coloquial que hace referencia al encandilamiento y al deseo sexual que siente por la geisha, ubicada hacia su espalda, en el área derecha de la composición.

Por su parte, la geisha, que se convierte en el sujeto de deseo del presidente, representa a una artista tradicional de la música y el baile que formaba parte de la iconografía recurrente en las estampas japonesas en la obra de artistas como Katsushika Hokusai o Kitagawa Utamaro y, en Lima, ya era motivo de

representación tanto en la publicidad, como en la escultura de Pazos (Imagen 3). La figura de la geisha causó fascinación en el arte y la cultura occidental por su belleza, elegancia y sutil seducción. En la caricatura, la cautivadora geisha, quien además le da el título a la obra, viste *kimono* y *obi* amarillo, así como *haori* rojo, color que enfatiza la seducción del personaje. Usa un peinado estilo *taka shimada* finamente ornamentado con los *Kanzachi*. Sujeta un abanico plegado que coloca debajo de sus pequeños labios, de forma cautivadora, pero que a su vez connota su desconfianza hacia el pretendiente. De esta manera, la geisha que transita —pues rompe el marco de la composición— frente a la mirada de Pardo y Leguía, seduce con sutileza, pero, a su vez, se convierte en el deseo incontrolable del presidente. Un detalle, interesante en la caricatura es la inscripción que presenta su kimono, la cual imita los caracteres japoneses e indica: “Empréstito”, convirtiéndola a la representación de la geisha en una figura alegórica. Este era un recurso muy utilizado en las caricaturas limeñas decimonónicas y Málaga lo aplica para erigirla en la metáfora del empréstito para, de esta manera, intensificar y satirizar los deseos casi sexuales e incontrolables del presidente por obtenerlo.



**Imagen 9.** Julio Málaga Grenet. De “Geisha” En *Monos y Monadas*, 1906, N.º 33, 11 de agosto, p. 1.

Es importante destacar en la caricatura, el empleo de la ruptura del marco de la composición por parte de los personajes de Málaga, pues este recurso también lo asimila de la influencia de la estampa japonesa, como podemos observar en la estampa de Santō Kyōden (1761-1816) (Imagen 10). Este recurso, también fue empleado discretamente por los caricaturistas en Europa y Argentina, y le otorga a las composiciones una ruptura de la distancia entre la representación y el lector, aproximando el relato visual (imagen) al universo del espectador.

**Imagen 10.** *Gravure tirée d'un roman. Composé et illustré par kyoden.* [Grabado extraído de una novela compuesta e ilustrada por kyoden]. Fuente: *L'Art Japonais* de Louis Gonse. Paris, 1883, p. 321. Colección Getty Research Institute.



En la obra gráfica de Julio Málaga, este recurso se convertirá en un elemento que le permitió elaborar composiciones simplificadas, pero además lo conducirá a realizar singulares experimentaciones visuales, como en el dibujo *Noctámbula* (1907) (Imagen 11), publicada en *Monos y Monadas* el 29 de junio de 1907. En esta obra el artista utilizó la página completa como espacio creativo, es decir, no limitaba su obra a través del uso de un marco; sino que lo convirtió en un elemento y recurso en la composición. En el primer plano, el artista representó las siluetas de dos caballeros burgueses, altos y de complexión robusta, ataviados con sombreros de copa, y largos abrigos y bastones,

que aludían formas fálicas. Ambos caminaban de modo sincronizado, con paso ligero pero firme, hacia el fondo. Este desplazamiento se enfatizaba por el movimiento de las telas de sus abrigos, las cuales generaban la metáfora visual de un par de aves negras o cuervos —como en los *Bocetos de cuervos y gansos salvajes en la luna* de Hokusai— que alzaban vuelo para ir de caza. A partir de las sombras que proyectaban, se observa que los caballeros se dirigían hacia el marco de una segunda composición, el cual estaba abierto en la parte inferior para el ingreso de ambos personajes. El marco encerraba un paisaje urbano nocturno, cuya profundidad era insinuada por el artista a través de solo dos líneas paralelas que, a través del uso de las tonalidades, permitía distinguir los altos y grises edificios que flanqueaban la calzada de una solitaria, oscura y estrecha calle, en medio de la cual transitaba presurosa una dama de contorneada figura. Su sombra se proyectaba en dirección hacia los dos transeúntes que iban tras de ella. A través de la técnica del punteado, Málaga creaba un ambiente de penumbra y misterio en el que la oscuridad contrastaba con el brillo de la iluminación artificial de una farola que se encontraba hacia el fondo de la vía. En perspectiva, un coche se alejaba por la calle, al cual la dama trataba inútilmente de alcanzar. En medio de la escena, se suscitaba un diálogo entre ambos caballeros, uno de ellos comentaba: “—Chico, para quitar el sueño y el frío, **noctámbulas** como ésta!...” , frase con la cual el vocablo noctámbula hacía referencia al ocio o vida nocturna del que empezaron a gozar los jóvenes limeños, como parte de las nuevas costumbres que adquirieron los ciudadanos con la llegada de la modernidad. Ante lo que su interlocutor respondía con picardía: “Y para hacer dormir y calentar á cualquiera... otras ‘**noctámbulas**’”, generándose así el humor a través del juego de palabras o doble sentido, pues en esta oración se aludía con la palabra noctámbulas, a las jóvenes que deambulaban durante la noche —como la voluptuosa dama de la viñeta— y con las

cuales podían experimentar otros tipos de placeres, como los amatorios.

De esta manera, Julio Málaga representó la crónica visual del ambiente de la vida nocturna de la Lima de 1900, en el que sus habitantes transitaban en búsqueda de diversiones y de satisfacción de sus placeres, como producto de los nuevos hábitos sociales y estilos de vida que, además del progreso material, también fue generado por el proceso de modernización de la ciudad. Sobre el tema, como anota Fanni Muñoz, durante la gestión del alcalde de Lima Federico Elguera (1901-1908) la ciudad se modernizó, así como se diversificaron los espacios culturales y con ello se crearon nuevos estilos de vida, suscitándose nuevas formas de interacción social entre sus habitantes:

Los espacios públicos destinados al entretenimiento empezaron a incrementarse en número y en diversidad. Los parques, las salas de teatro, los cafés, el hipódromo, los salones de té, las salas de concierto, los cines, los clubes deportivos y demás espacios pensados para el desarrollo de las actividades que se crearon a lo largo de estos años, fueron puntos de encuentros “entre extraños”. (2001, p. 52-53)

Con la administración del alcalde Elguera, como agrega la autora, la luz eléctrica alumbró las calles de Lima, dando paso a una agitada vida nocturna. Al respecto señala:

La instalación de la luz eléctrica permitió la ampliación de los horarios de los entretenimientos. Las funciones teatrales, las de los cinemas y las audiciones de conciertos en los cafés y restaurantes de la ciudad se prolongaron hasta las doce o una de la madrugada, con lo cual el público que los frecuentaba amplió sus horas fuera del ámbito familiar. (Muñoz, 2001, p. 54)

A través de la viñeta humorística se manifestaba cómo la llegada de la modernidad cambió el comportamiento social en los espacios públicos durante la noche; pues mientras en el día primaba el carácter moralizador que restringía y normati-

vizaba la conducta de los ciudadanos, en la noche se producía el abandono de la contención y la relajación de las buenas costumbres.



**Imagen 11.** Julio Málaga Grenet. "Noctámbulas". En *Monos y Monadas*, 1907, N° 79, 29 de junio, p. 13. [La imagen presenta deterioro].

En este sentido, se observa cómo Málaga, hacia 1907, ya había asimilado el estilo de la estampa japonesa, así como el lenguaje visual modernista y la gráfica de las revistas humorísticas europeas; logrando, de este modo, configurar su propio estilo. En el caso de la ilustración literaria, por ejemplo, observamos la confluencia de estos estilos en el dibujo que acompaña el poema "Era un sueño" (Imagen 12) de José Gálvez, publicado el 1 de enero de 1907 en *Monos y Monadas*. El artista elabora una escena amorosa, en la que ubica a una pareja en medio de la floresta. Tanto la dama como el caballero están representados siguiendo el canon occidental y la moda europea. Asimismo, las líneas ondeantes y orgánicas del traje, que acentúa las formas de la figura femenina y le otorgan movimiento, son propios del estilo internacional modernista. Sin embargo, los motivos florales del árbol, el uso de diversos trazos que crean volúmenes, el

trabajo realizado a tinta para elaborar siluetas monocromáticas y planimétricas, la simplificación formal, la economía del lenguaje compositivo, así como la armonía que existe en el trazo de las figuras humanas y el paisaje, manifiestan, como hemos revisado anteriormente, la influencia de las estampas japonesas; pero en su ilustración, Málaga le otorga mayor importancia a la representación de los personajes frente al paisaje, pues constituyen el motivo central del poema romántico que ilustra.



**Imagen 12.** Julio Málaga Grenet. Ilustración del poema “Era un sueño”. En *Monos y Monadas*, 1907, N° 54, 1 de enero, s/p.

Además del modernismo y, en especial, la estampa japonesa, también las revistas humorísticas, tanto las decimonónicas limeñas como las publicaciones extranjeras contemporáneas a Málaga, constituyeron las influencias artísticas que enriquecieron su búsqueda y experimentación visual, así como la fuente iconográfica que le permitieron configurar su propio estilo artístico y discurso humorístico, el cual se consolidó e instituyó en una retórica moderna en las publicaciones periódicas locales.

## Conclusiones

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, el *japonismo* o la predilección por la cultura y el arte japonés, se advierte en el ambiente intelectual y artístico limeño a través del estudio académico de José Antonio Román, las notas periodísticas en la prensa, la presencia de piezas en el mercado y el coleccionismo privado, entre los que destacan las estampas sueltas y publicadas en libros extranjeros que circularon en el ámbito local. Estos sirvieron como referencia estilística y fuente iconográfica, en el que la Geisha fue un motivo recurrente como imagen prototípica de Japón, así como de gracia, seducción y elegancia femenina. Lo japonés se convirtió en motivo de representación, así como en referencias intertextuales entre los artistas y escritores.

Julio Málaga Grenet se vio influenciado por el arte japonés tanto a nivel formal como temático en su primera etapa de formación en Lima. En el aspecto formal, producto de su estudio de la estampa japonesa, en especial de la obra de los maestros del *Ukiyo-e*, Utagawa Kunisada y Katsushika Hokusai, Málaga absorbe, sintetiza y articula un lenguaje visual propio caracterizado por el predominio de la línea y el carácter planimétrico, la simplificación formal, la economía de elementos compositivos, el trazo rápido a mano alzada con el que configura los rasgos fisonómicos de sus personajes, así como el uso del canon alargado. A ello se agrega la ruptura del marco cerrado, el cual se usaba tradicionalmente para enmarcar las composiciones, pero que en la obra de Málaga adquiere un carácter experimental convirtiéndolo en un elemento y recurso compositivo con el que disuelve la distancia entre la representación y el observador, permitiendo involucrar al lector con los hechos políticos y sociales expuestos en su obra gráfica. A nivel temático, usa la figura de la *Geisha* como un recurso alegórico de seducción y tentación para criticar a la clase política.

## Notas

1. Para ampliar la biografía del artista, revítese Rodríguez (2015; 2025).

## Referencias bibliográficas

- Almanaque de El Comercio (1907). *El Comercio*, pp. s/p.
- Carrillo, E. A. (Cabotín). (2007, [1905]). Cartas de una turista. En *Obras reunidas* (pp. 23-100). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Castillo, T. (1915, enero 16). Interiores limeños VIII. Casa del Sr. Guillermo Swayne y Mendoza. *Variedades*, 359, pp. 1673-1677.
- Castillo, T. (1916, junio 3). Interiores limeños XXI. Casa del Sr. Eduardo Muelle y La Torre Ugarte (Museo de arte japonés). *Variedades*, 431, pp. 721-724.
- Darío, R. (1906, mayo 5). De Marsella á Tokio. *Actualidades*, 162, pp. 453-454.
- De la Riva Agüero, J. (2008 [1905]). *El Carácter de la literatura del Perú Independiente*. Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma.
- El concurso de postales. (1906, junio 30). *Actualidades*, 170, pp. 668-669.
- Gonse, L. (1883). *L'Arte Japonais*. A Quantin.
- Honores, E. (2017). Imágenes siniestras del modernismo decadentista: Hojas de mi álbum (1903) de José Antonio Román. En C. C. Ferreira y C. V. Marquez (Organizadores), *Dimensões do insólito ficcional: Perspectivas teórico-analíticas sobre formas de narrar* (pp. 103-121). Pontes.
- Japón. (1906, febrero 10). *Actualidades*, 150, pp. 153-154.
- Miota, Jorge. (1904, noviembre 14). El arte chino en Lima. *Actualidades*, 88, s/p
- Muñoz Cabrejo, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos.

- Rodríguez Díaz, D. (2015). La obra gráfica de Julio Málaga Grenet en la revista Actualidades. *Tesis*, 10 (11), pp. 101-116.
- Rodríguez Díaz, D. (2025). *La modernidad en la obra gráfica de Julio Málaga Grenet*. (Tesis de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Román, J. A. (1894, agosto 26). La pintura japonesa. *La opinión Nacional*, s/p.
- S. G. Kitsutani & Co. (1903, junio 23). *El Comercio*, s/p.
- Un triunfo artístico. (1906, enero 13). *Actualidades*, 146, p. 42.