

## **Antonino Espinosa Saldaña como crítico de arte (1930-1950)**

Antonino Espinosa Saldaña as art critic (1930-1950)

**Ricardo Juvenal Saavedra Foppiani**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

foppiani1@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2121-8482

### **Resumen**

Este trabajo estudia la crítica de arte realizada por Antonino Espinosa Saldaña entre 1930 y 1950. Para esta labor se hace un análisis histórico crítico, sobre la base de los ensayos y publicaciones realizados por nuestro autor a diferentes artistas de la época. Espinosa asimila la coyuntura europea artística y, a través de la teoría del arte y de la crítica, intenta dar nuevos aportes sin dejar de lado algunos prejuicios y excesiva referencia al arte europeo. Así, nos deja interesantes comentarios sobre artistas contemporáneos que muestran el espíritu en transición de la época.

**Palabras clave:** biografías, artista peruano, crítico de arte, pintura peruana, siglo XX

### **Abstract**

This research studies the art critic made by Antonino Espinosa Saldaña between 1930 and 1950. For this work a critical historical analysis is made, based on the essays and publications made by our author to different artists of the time. Espinosa assimilates the European artistic situation and through the theory of art and criticism, tries to give new contributions without neglecting some prejudices and excessive eurocentrism. Leaving interesting comments about artists of the time who saw the spirit of the time.

**Keywords:** biographies, Peruvian artists, art critic, Peruvian painting, XX century

**Fecha de envío:** 9/3/2022

**Fecha de aceptación:** 18/5/2022

## Introducción

La presente investigación tiene como principal objetivo dar a conocer la crítica de arte de Antonino Espinosa Saldaña (Lima, 1888-1967) entre 1930 y 1950, el ambiente en el que se desarrolló, los intelectuales que influenciaron en él y la manera en que se abrió a los aportes del arte de su tiempo, lo que se vislumbra en los ensayos que escribió sobre diferentes artistas nacionales e internacionales.

En dicho periodo Espinosa supo asimilar la coyuntura europea artística y, a través de la teoría del arte y la crítica, brindó nuevos aportes, con una particular perspectiva del arte, que incluía una postura con prejuicios y una exaltación excesiva al arte europeo. Sus publicaciones difundidas en periódicos y revistas, así como los ensayos no publicados, permiten percibir su pensamiento, que transita entre el arte inspirado en lo peruano y el arte moderno.

Espinosa estudió arte con marcada tendencia al recuerdo del pasado, durante una etapa donde había un ambiente político de aparente reivindicación al indio, vinculado a las culturas antiguas del Perú. Sin embargo, su interés por el arte en general y el contacto con el grupo Los Duendes lo incentivan a conocer otros movimientos artísticos, como el surrealismo y el cubismo. De esta manera llega a 1930 con una visión distinta, que le permitió mantener una postura acorde a los nuevos tiempos.

Entre 1930 y 1940 existían dos tendencias diferentes respecto al arte peruano y hacia dónde este debía dirigirse: los indigenistas y los independientes. Por un lado, un arte nacional inspirado con mayor énfasis en el indio andino y sus costumbres, donde el paisaje juega un importante rol. También una búsqueda de muchos artistas e intelectuales, como Teófilo Castillo, uno de los principales críticos de arte de inicios del siglo XX, quien no duda en alabar a Sabogal luego de su exposición en la Casa Brandes en 1919. Sabogal lideraría el movimiento llamado indigenista, que se consolidó durante el Oncenio de Augusto B. Leguía. Por el otro lado, los independientes, artistas relegados por la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)<sup>1</sup>, algunos inspirados en las nuevas corrientes, como César Moro<sup>2</sup> y Macedonio de la Torre<sup>3</sup>. En este sentido, Antonino Espinosa tuvo interesantes debates con intelectuales de la talla de Mariano Iberico, Augusto Aguirre Morales y Emilio Gutiérrez de Quintanilla.

## Primeros años

Antonino Espinosa Saldaña nace en 1888 y estudia en la academia de la Quinta Heeren dirigida por Teófilo Castillo (Lavarello, 2002, p. 130), con quien compararía opiniones sobre el arte, lo que refleja la influencia que generó en él durante sus primeros años. Castillo tenía la idea de reconciliar el pasado con la modernidad, tanto en crítica como en pintura (Villegas, 2010, pp. 211-245). Creía en la inspiración del pasado como medio creativo para formar un estilo propio peruano, a la vez novedoso, que no imitase al arte europeo<sup>5</sup>, algo que en general era la búsqueda de muchos.

Luego del acercamiento a Teófilo Castillo, estudia en la ENBA, donde recibe la enseñanza de un programa artístico marcadamente nacionalista, reflejado en algunas de sus primeras obras. En ese tránsito Antonino se vincula con José María Eguren<sup>6</sup>, que a nuestro entender era el intelectual clave del nuevo pensamiento en torno a la vanguardia de principios de la década de 1920. Espinosa participó con él en el grupo Los Duendes<sup>7</sup>, espacio formado en 1929 donde se reunían importantes intelectuales para debatir sobre temas referentes al arte.

Mucho de la forma de pensar de Eguren se refleja en los textos de Antonino. Los artistas que conformarían el arte de vanguardia de esta época confirman a Eguren como un innovador. Podemos encontrar uno de los mayores aportes de Eguren en cuanto a teoría del arte en la publicación *Motivos*; Estuardo Núñez, uno de sus más apasionados investigadores, dice: “Westphalen ha llegado a afirmar, con lucidez de poeta, que *Motivos* es el único aporte peruano original a la interpretación metafísica y mítica de la vida y de las artes” (Eguren y Núñez, 1959, p. 15). A Eguren le interesaba la actualidad que puede tener una obra. Así opinaba:

Lo que se llama hoy la vanguardia es nuestro modernismo, nuestro arte.

En el arte hay obras admirables de nuestra veneración sentimental; pero, aunque consideremos productos del genio, no los sentimos como las actuales que son nuestra vida objetivada. Cervantes fue el vanguardista de su tiempo [...] combatió el pasadismo (Eguren, 2014, p. 90).

Para Eguren, el “modernismo en el arte significa tendencia actual. Todas las épocas han valido su modernismo, ínfimo o supremo” (Eguren, 2014, p. 90). En el pensamiento de Eguren el arte moderno debe ser producto del hombre, propio de

una realidad contemporánea, libre de influencias pasadas. “Un valor vanguardista llegaría a significar una síntesis de síntesis, libertad de libertades” (Eguren, 2014, p. 91).

Antonino Espinosa y Emilio Westphalen<sup>8</sup> tomarían estas ideas como punto de partida para lo que serían sus propios aportes en la renovación del arte, tanto en crítica como en plástica. Así lo hace saber Westphalen, quien manifiesta la admiración que le tenía: “Los escritos de José María Eguren sobre arte y estética me hicieron pasar grandes expectativas en una muestra de algunas de sus obras” (Westphalen, 1996, p. 322). Asimismo, manifiesta:

Castillo —desde luego— abomina de otros cuadros de Eguren en que se hace patente no el minucioso tratamiento del detalle —sino se insiste en la impresión subjetiva, en la “mancha” evocadora, en la sugerencia del misterio mediante la impresión y la vaguedad—, tendencia que Castillo calificó de malos tanteos de pintura añeja simbolista (Westphalen, 1996, p. 320).

### **Crítica y propuesta teórica**

Antonino Espinosa estudia en la ENBA durante el Oncenio de Leguía<sup>9</sup>, institución apoyada por el gobierno. Este apoyo se ve reflejado en el fortalecimiento del indigenismo a nivel popular e ideológico; por ende, en la educación que transmitiría la Escuela de Bellas Artes. Ello explica, de cierta manera, por qué los alumnos copiaban los diseños de arte antiguo peruano como parte de su preparación. Antonino vivió en este ambiente y recibió este tipo de enseñanza en sus inicios como artista y crítico, que luego juzgaría.

Espinosa llama la atención con una carta publicada el 25 de mayo de 1930, en *El Comercio*, por criticar el curso Arte Incaico impartido por el profesor Augusto Aguirre Morales<sup>10</sup> en la ENBA. Se tituló “A propósito del curso de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes”. Espinosa opina: “Lo que conocemos del llamado ‘arte incaico’ por el profesor Augusto Aguirre Morales es lo que sin titubeos deberíamos llamar ‘arte decorativo preincaico’, pues ‘arte incaico’ no hubo” (Espinosa, 1930a, párr. 2). Para Antonino, las manifestaciones artísticas producidas por los incas son de calidad menor a las elaboradas por las culturas preincaicas, como Nasca, Mochica y Chimú, mientras las obras artísticas<sup>11</sup> realizadas por los incas deberían llamarse artes decorativas<sup>12</sup>. Finaliza la carta diciendo:

Crear que se hace arte nacional pintando o esculpiendo cholos con poncho e indias con “anaco” y sombreros de totora, como si esto fuera suficiente para encauzar o resolver la técnica propia de un estilo [...] Cada época debe vivir con sus costumbres e ideas y producir lo que aquellas le exigen para su espíritu. No trasplantemos ni del exterior ni de épocas nuestras que no podamos comprender ni sentir (Espinosa, 1930a, párr. 10-11).

La carta generó una abierta polémica entre Espinosa y Aguirre Morales. Este último le contestó en una carta al mismo periódico y sostuvo que, en las circunstancias de la época, el uso de elementos de las culturas del Perú antiguo, por parte de los estudiantes y de los profesores de la ENBA, era necesario para dar información calificada (Aguirre, 1930, párr. 7-8).

En la escuela, dentro de sus lineamientos de aprendizaje, estaba la copia o el estudio de los diseños de cerámicas y textiles de estas culturas, que para Espinosa era un arte industrial<sup>13</sup>, que no servía para prepararlos para el arte contemporáneo. Así lo explica:

Si hoy pretendemos estilizar con nuestro temperamento artístico, inspirados en la técnica representativa preíncá, de índole estilizadora en su esencia, tendrá nuestra creación una similitud o igualdad completa con la interpretación que hiciéramos a base de cualquier otro arte arcaico, de la figura humana.

Por lo tanto, no es en arte representativo contemporáneo, que podemos utilizar, ninguna de las modalidades técnicas del arte arcaico de las culturas primitivas, pues, en unos casos, iríamos a la desproporción y, en otros, estilizaríamos sin poder infundir a la obra de arte, un sello que la hiciera reconocer como inspirada particularmente en ese arte industrial (Espinosa, 1931a, parr. 46-47).

Sin embargo, Aguirre Morales estima que contribuye con el arte contemporáneo peruano, ya que, si usamos obras de culturas ajenas a la nuestra, como la europea para hacer copias, podríamos también practicar con la copia de elementos de nuestra propia naturaleza, ya no solo de las culturas pasadas, sino también de nuestra propia realidad; es decir, los paisajes peruanos y la representación de los indios:

Se trata ahora de dar sello propio e inconfundible a nuestras actitudes de pueblo moderno, tal cual lo han hecho todos los tipos de las grandes civilizaciones occidentales; pues es inverosímil que teniendo significado racial rico y abundante, nos constituyamos en micos o imitadores del vecino [...] movámonos como somos nosotros; y en Arte y Estética, sintámonos propios y no hagamos la ridícula postura del mono barnizado de frac [...] pintar indios no es “un estilo”, sino una tendencia, una forma como tantas otras en el que el artista se realiza, ya que arte puede hacerse de todo (Aguirre, 1930, párr. 12).

La polémica generó que Espinosa se animara a escribir a importantes intelectuales del momento, por ejemplo, Julio C. Tello<sup>14</sup>, Horacio Urteaga<sup>15</sup>, Mariano Iberico Rodríguez<sup>16</sup>, Guillermo Salinas Cossío<sup>17</sup>, José Sabogal<sup>18</sup>, entre otros (Espinosa, 1930b, pp. 1-2). El objetivo era ampliar la discusión a favor o en contra para una publicación posterior, la cual nunca se concretó. Este intercambio de cartas generó interesantes respuestas. Es el caso de José Sabogal, quien se negó a opinar:

con mucho gusto opinaría sobre [el] interesante debate sostenido por ud. y el Sr. Aguirre Morales en *El Comercio*, pero no conozco nada de arqueología y lo lamento porque pierdo esta oportunidad de contribuir con mi “granito de arena” a tan importante asunto. Le agradezco su deferencia y reciba el cordial saludo de su amigo (Sabogal, 1930, p. 1).

Esto denota un deslinde de Sabogal en cuanto a temas referentes a las culturas de pasado peruano,

que van más allá de su interés artístico. Por otro lado, Mariano Iberico contradice su postura y dice: “para mí el arte llamado decorativo no es ni superior ni inferior, es simplemente arte, la expresión de cierta voluntad de forma” (Iberico, 1930, p. 3), que va más allá de lo decorativo, de la expresión y de lo utilitario. De igual forma, dice:

Y me parece que hasta ud. que lo niega tiene en el fondo de su pensamiento algo que afirma, puesto que habla de manifestaciones artísticas, de arte preíncasico —y el arte solo se da cuando el espíritu, emancipándose del imperativo utilitario y aun de la simple necesidad expresiva, se empeña en configurar la materia en formas que la transfiguran y superan (Iberico, 1930, p. 2).

Luego de la polémica, Espinosa es llamado para escribir artículos y brindar conferencias para diferentes instituciones, donde hace patente su pensamiento. La revista *Social* fue una de las más importantes. Para él, por más que cada época pasada tuviera su propia sensibilidad, que no siempre está en concordancia con la actual, no significa que deje de llamarse obra de arte, porque lo fueron para su época. No obstante, el artista vive una constante transición, con una fuerte lucha entre lo ya hecho y lo nuevo por hacer, entre los conservadores y los reformistas (Espinosa, 1936, pp. 2-3).

Uno de los artistas que Espinosa analiza es José Sabogal. Si bien no era un artista con el que se identificara, manifestaba en sus publicaciones algunas cualidades que admiraba de su trabajo, como el color y el movimiento, mientras se las ingeniaba para dar algunas críticas. Resalta del pintor el rasgo propio que impone en cada obra, así como la capacidad de representar lo real, pero para Espinosa lo realista no era lo que más le atraía de una obra contemporánea:

Sabogal coge el rasgo propio, la expresión única del momento o gesto que analiza y con realidad patética los stampa, pese a quien le gusta ver solamente lo bello sin fijar la atención en lo duro o inarmónico que pudiera contener la interpretación artística.

En su realismo advierte el gesto con verdad absoluta, pero al captarlo con tan refinada apariencia hasta convertirla en mímica sustantiva de la realidad misma. [...] Realismo de exagerada interpretación, que lejos de rechazar admiro, aunque no sea para mí la manera como desearía ver empleada su capacidad (Espinosa, 1931b, p. 19).

Hace una crítica sutil, y tibia, que refleja su posición frente al indigenismo, en comparación con otras más duras como las de Enrique Barreda<sup>19</sup> o César Moro. Este último consideraba al indigenismo como un arte de necios y dice sobre la escuela dirigida por Sabogal: “de ella salen, año tras año, hasta la náusea, los innumerables mantenedores del arte cretinizante” (Moro y Westphalen, 1939, p. 7).

En 1940, Enrique D. Barreda critica los comentarios de Antonino sobre la ENBA; le quita el mérito para opinar, y afirma que trabajar con el indigenismo no hará nacer ninguna escuela peruana. Espinosa, luego de recordarle su medalla de plata obtenida en la exposición de París en 1937, le responde: “En arte lo que interesa es la técnica y a la técnica sí se le puede creer capaz de ‘formar’ y orientar las características de que con el tiempo puede contar una escuela pictórica” (Espinosa, 1940, p. 2). Sobre la enseñanza de la escuela dice:

La Escuela Nacional de Bellas Artes tiene la orientación indigenista como temario de excelencia, pero también tiene “su técnica” de dibujar y pintar con lo que logra perfectas realizaciones, dentro de la posibilidad material ejecutante de su alumnado. Por el hecho de no agradar el tema indígena no se puede decir que en nuestra Escuela no se enseña a dibujar (Espinosa, 1940, p. 3).

Antonino muestra respeto y admiración a Sabogal, aun cuando no está de acuerdo con su estilo. No le pasa lo mismo con Camilo Blas<sup>20</sup>: le parece que se basa en motivos prosaicos, burdos en espíritu, banales, sin ritmo, color y forma (Espinosa Saldaña, 1931c, p. 1); no logra ver nada que le pueda dar la menor satisfacción. Lo único que percibe es el objetivo de “plasmear la forma sociológica de la escena diaria, sin un ápice de sugerencia hacia la inmaterial armonía que es susceptible de crearnos la obra que surge fuera del propósito que resulta ser extra-estético” (Espinosa, 1931c, p. 1). Critica el trabajo en el color al declarar:

La paleta de [Camilo] Blas es gris, todos los colores aparecen en sus lienzos débiles, esfumados, hacia la decoloración. Está inspirada además en la técnica primitivista de los grandes maestros y en la de la cerámica de Muchik [...] nos recuerdan con facilidad huacos escultóricos del Norte [...] como modernista cuaja su obra en el estilo decorativo-realista (Espinosa, 1931c, p. 1).

Por último, sentencia la obra de Camilo Blas cuando dice: “El arte fue siempre belleza. Hoy se quiere convertir en fealdad estilizada. Si queremos arte, hagámoslo sintiéndolo fruto de nuestro espíritu” (Espinosa, 1931c, p. 3). Opinión contraria a la de Mercedes Gallagher de Park<sup>21</sup>, a quien le gusta el trabajo de Camilo Blas, siempre y cuando represente lo que ve, solo “entonces presenta una joya de verdadero realismo” (Gallagher, 1941, p. 462). Además de diferir en opinión respecto de Camilo Blas, también salta a la vista la diferencia del gusto por la representación de la realidad.

Si bien la inspiración en el pasado para hacer arte moderno no es algo que le guste, logra destacar en la obra de Julia Codesido la influencia de las corrientes modernas. A pesar de realizar óleos inspirados en la historia del Perú, tiene el espíritu de su propia época: “el arte, como manifestación propia del espíritu, adopta estilos que concuerdan o son consecuencia de una época y, por lo tanto, ha de estar influenciado por las corrientes artísticas que pueden sugestionar a quienes

se dedican a él” (Espinosa, ca. 1931, p. 1). Con esto expresa la impresión con la que quedó, y continúa:

en la clase de estilos empleados por esta pintora se producen aciertos de espectacular y feliz resultado, porque consisten en su mayoría en interpretaciones cargadas de expresión. Así pueden señalarse como dignas creaciones de la artista, por su rico contenido espiritual, sus cuadros *China chola* y *Ficus*, así como los llamados *Tapadas* y *Mari-nera*, en los que el color de tan diversos efectos entre ambos revela la sensibilidad muy delicada del que puede hacer gala la pintura (Espinosa, ca. 1931, p. 2).

Antonino manifiesta en sus escritos la importancia de un buen manejo del lenguaje plástico por parte del artista. Considera que el espectador debe tener también un conocimiento de este lenguaje para poder apreciar el arte, ya que existen muchos que prescinden de este saber para hacer crítica de arte; así lo muestra en la apreciación que hace sobre la obra de Ricardo Flórez<sup>22</sup>:

El puntillismo ofrece, particularmente al neófito, cierta ingrata impresión a causa de su amanerado procedimiento que parece que obliga al pintor a estar al margen de toda posible expresión espontánea a toda naturalidad en la interpretación de lo que sí es un momento o un gesto natural (Espinosa, 1934, pp. 6-7).

Esta aparente falta de naturalidad que el espectador neófito y común observa se debe, según Antonino, a que no está preparado para ver obras de este tipo, que son admiradas por el buen trabajo intelectual basado en el conocimiento del color y la luz. Más allá de un trabajo natural, el artista busca experimentar emociones a través de una técnica distinta:

Ricardo Flórez es uno de nuestros pintores modernos que más razona el espíritu, el color; en una palabra, la luz, en la pintura de nuestros días al aire libre. De los paisajes de Flórez, muchos son los que aúnan la emoción franca a la coloración espontánea (Espinosa, 1934, p. 39).

Por el lado de los artistas vinculados al diseño, Espinosa destaca el trabajo de Reynaldo Luza en la exposición realizada en la Sociedad Filarmónica, muestra

que incluye dibujos y gouaches. Luza muestra su habilidad para estilizar la figura humana, en especial la femenina, al dotarla de características propias a cada una. Espinosa nos dice:

Felizmente todos encuentran en sus dibujos un matiz o valor que apreciar placenteramente dada la manera como resuelve efectos y formas. Desde luego, la delicadeza de la habilidad que posee cubre de una apariencia de insustancialidades a sus figuras de fantasía, sin llegar a apagar el contenido que singulariza su estilo, pues a través de tan pulcro [trabajo] se advierte la captación sutil y poética de espíritu de la mujer contemporánea (Espinosa, 1941, p. 10).

Para él, Reynaldo Luza, con pocos recursos, logra reproducir en sus dibujos femeninos características emotivas; asimismo, muestra su capacidad resolutive, sensibilidad y observación. Esto nos revela lo importante que es para Espinosa crear obras con carga emocional:

la facilidad que demuestra para exponer estados del alma es una virtud cualitativa de gran significado estético [...] Con sus maneras logra efectos fácilmente valorizables para todos, pues no se necesita sino ver para apreciarlos, aunque sea de modo superficial e intrascentente, quedando ocultos para muchos los matices y armonías del contenido anímico que emerge de las figuras impecablemente construidas, de una belleza técnica que reúne fragilidad y elegancia y sugiere la creación ideal al margen de todo el realismo rotundo y obligadamente efectista (Espinosa, 1941, p. 10).

Observa en Luza una búsqueda intencional de alejarse del retrato realista, y que se acerca a lo real a través de la fantasía. Con efectos y delicadas formas logra captar el espíritu de las retratadas. Así, “Nos ofrece la esencia de la emoción que produce un estado de ánimo y ese es el objetivo, la finalidad y razón de su arte” (Espinosa, 1941, p. 11).

Espinosa critica al grupo de aficionados al arte, que en cada exposición emite alabanzas a obras que no lo ameritan, como por ejemplo las de Luis Alberto Sangróniz<sup>24</sup>, quien exhibe junto a otros artistas europeos en el Hotel Bolívar. De este artista dice:

nos extrañamos y protestamos, no de que un hombre haga un pingüe negocio, pues considerando su interés mercantil nos abstuvimos antes de ahora a delinear nuestro criterio, sino de que un público obligado a probar su cultura se desborde en alabanzas sobre los trabajos de un pintor que apenas se eleva del nivel de los que con criterio estético sea uno obligado a llamar incapaces (Espinosa, ca. 1938, p. 5).

Para él la alabanza que generó este artista se debió a su buen trabajo con respecto a la semejanza que logra con el modelo: “Hay quienes solo exigen que tenga parecido con el retratado, es porque aquellos prescinden de la técnica, de la manera de pintar, del colorido, en fin de todo lo que convierte y transforma la obra ejecutada”<sup>25</sup> (Espinosa, ca. 1938, p. 3). No considera que su obra sea artística por el simple hecho de acercarse a las formas reales; para él la “Belleza existe en aquello que contiene algo del mundo de nuestros sentimientos íntimos, fuertes, torturantes o apacibles que descubriremos en la complejidad o combinación de formas de la realidad” (Espinosa, ca. 1938, p. 6). Aunque le atribuye un buen trabajo técnico, no le da crédito a la impresión emotiva, así como a su trabajo compositivo:

Se advierte [en la obra] una facilidad bastante acentuada para darle al retrato un marcado parecido con el modelo. Desgraciadamente, [...] pobres de color cuando nó ingrata coloración. Las formas aparecen falseadas y mal razonadas [...] las sombras duras y violentas [...] no nos revela tampoco en ninguna de sus figuras la posibilidad de poder sugerir la expresión íntima el alma del retratado (Espinosa, ca. 1938, p. 4).

Similar impresión le produce el español Federico E. Zabala:

paisajista [que] ha hecho también varias exposiciones en el Hotel Bolívar y Entre Nous sin producir gran resonancia [...] pinta reproduciendo lo que ve con fidelidad fotográfica y esta es una manera de llegar al público, que lo que más le interesa es encontrar “un cuadro bonito para su casa” [...] no nos trae nada nuevo, nada íntimo, ningún palpitar de su alma. [...] indiscutible habilidad manual que, aunque insustancial, frívola y materialista, no le impide, con los conocimientos de la técnica académica elemental que posee, matizar y sombrear estableciendo volúmenes y perspectivas rigurosamente reales e inconfundibles (Espinosa, ca. 1938, pp. 5-6).

Distinta opinión tiene cuando se refiere al pintor italiano Vittorio Borriello<sup>26</sup>, de quien destaca la diferencia en su habilidad para la estilización de las formas y el color, lo que se puede entender como características que le dan modernidad a la obra. “Sin duda alguna de notoria superioridad [...] El retrato está pintado con conocimiento de recursos, tanto dentro del concepto equilibrado de la estilización como del significado y valoración del tema por el color [...] bastante moderno [...] pinta dibujando y estilizando” (Espinosa, ca. 1938, p. 8).

Antonino Espinosa, además de comentar y hacer crítica de artistas de la actualidad, también analiza a maestros consagrados, como el español Joaquín Sorolla, a quien considera entre los grandes de la historia del arte. Denota en él dos tendencias de una misma época: de un lado, la formal, conservadora, de trabajo académico, y del otro, un aspecto más libre, que no le da importancia a la línea, sino a la impresión visual que esta pueda producir.

[en la historia del arte hubo dos tendencias, una] convencional, aparente a la escena que se quería representar [...] siempre recios a aceptar la innovación o gusto personal del artista del momento. [Otra que] prescindieron de la forma cultivada como eje y esencia de la plástica pictórica y se dedicaron a expresar, a pintar, no la forma sino la impresión que esta causa. [...] Sorolla tomó de ambos sistemas lo esencial. Volvió el interés de los pintores hacia la forma realista pero iluminada a base del color real (Espinosa, 1947a, p. 1).

La libertad con la que traza sus pinceladas, el estudio real del color, según el momento del día, y lo cercano a la realidad con que logra los colores se deben para Espinosa a la influencia de un grupo de artistas: “Sorolla no hubiera pintado así si no hubieran existido los impresionistas” (Espinosa, 1947a, p. 3). Para Antonino Espinosa, los impresionistas captan de manera sutil la realidad, con una técnica pictórica inmaterial y que precinden de la forma, opinión que encarna, en cierta forma, mucho de lo que considera esencial en una pintura.

Tomando esta última definición, notaremos lo distinta que es para Espinosa otro tipo de obra de arte. Nos referimos a la escultura, ya que para él es “el arte de la realidad [...] significa el triunfo del hombre sobre la materia, es la verdad de lo palpable que se concreta en volúmenes. En la escultura no hay apariencias, no hay sugerencias ni convencionalismos”, que puedan llevarnos a imaginar o idealizar la obra (Espinosa, 1947b, p. 1). Según Espinosa, la pintura y la escultura tienen definiciones distintas y, por ende, no podemos compararlas:

no es posible compararla, ni a base de generalidades que quieran establecerse, con la pintura que encarna fácilmente el motivo capaz de crear sugerencias inimaginables, desde que, aunque su principio es el arte adecuado para representar la realidad, es una manera intelectualista de expresar plásticamente todo lo que interesa al hombre y lo que de alguna manera significa vivir (Espinosa, 1947b, p. 3).

Uno de los grandes escultores que Espinosa admira es el francés François-Auguste-René Rodin, sobre todo porque rompe con lo establecido, como por ejemplo las bases y los acabados. Para él, este artista lleva la escultura a la modernidad, al crear una propuesta dotada de efectos.

Poseedor de un poder excepcional para dar a sus figuras un realismo absorbente y comunicativo, desdoblado las actitudes de múltiples efectos y propias de la acción, obedece al suceder espontáneo [...] Ya sean los colores en la pintura o las formas en la escultura, deben traducir y por tanto impresionar como factores plásticos de los sentimientos [...] simplificar, estilizando a veces, acentuando otras características esenciales del sujeto, y para ello quita lo superfluo o inútil porque sabe que de este modo acentúa la expresión y ahonda el sentido plástico, enriquece el volumen armónico dándole una honda y flexible dinámica que es la actividad interior en cierto modo oculta (Espinosa, 1947b, pp. 8-11).

Otro escultor importante para Espinosa Saldaña es el español, radicado en Lima, Manuel Piqueras Cotolí; destaca de él su habilidad, sobre todo por la capacidad técnica para plasmar la realidad, característica que Antonino menciona como primordial para cualquier escultor. “Pocos como él amaron la verdad [...] Las formas modeladas por sus manos nos llevaron a la más plácida contemplación; vimos en ellas la claridad de las verdades infinitas, fuertemente expresivas, deliciosamente puras” (Espinosa, 1937, p. 7).

Considera a Piqueras un escultor sobresaliente. “Modelaba la masa palpitante de expresión, sensibilidad y armonía, porque sabía infundir a aquello que creaba no solo la justa apariencia de la realidad sino la rítmica expresión íntima del espíritu” (Espinosa, 1937, p. 7). Cree que en su quehacer se aprecia elementos que lo hacen destacar sobre los demás; en busca de encontrar la verdad a través de su interpretación, sintetiza conceptos por medio de la relación armoniosa entre el pasado de las culturas peruanas y la virreinal:

El ritmo, la forma, la gracia y color que animan, transforman y hacen palpable y cambiante el escenario amable de la vida integraban en maravillosa síntesis estética su percepción interpretativa, que fue el eje y alma de su plástica armoniosa y vibrante. La paz de su alma era su fuerza. El conocimiento de la verdad, del contenido espiritual que relacionan entre sí hechos, costumbres y cosas completaba su mundo de acción (Espinosa, 1937, p. 7).

En 1935, expone en la galería Entre Nous el escultor cusqueño Arturo Velasco Núñez<sup>27</sup>, quien venía precedido de cierto reconocimiento por haber estudiado en Italia. Preparó la exposición durante tres años (Espinosa, 1935, p. 6). Antonino Espinosa encuentra en la obra de Velasco una sensación de movimiento, nota la idea del artista en la aparente flexibilidad de sus músculos para lograr vibración y emoción fugaz en el espectador.

tiene la facilidad extrema para perennizar en la forma la instantánea expresión del músculo flexible y ágil. Sus esculturas forman un todo que responde a la intención de la idea y a la necesidad de la apariencia real requerida. No se le escapa el gesto subjetivo del alma revelado por la carne que esculpe vibrante, presa de la emoción o sentimiento indeterminable y efímero (Espinosa, 1935, p. 6).

Le parece que es un artista con percepción fina, inquietante y sensitiva. Sin embargo, contrario a las alabanzas de la mayoría, encuentra algunas deficiencias, ya que no lo considera dentro de su canon de belleza: no le gusta ver obras que se acerquen tanto a la realidad, porque esto es de fácil apreciación. “El hombre vulgar aprecia mejor y prefiere un realismo fotográfico” (Espinosa, 1935, p. 42). Espinosa quiere ver la creación del artista, no solo que destaque en la técnica, que utilice fórmulas que atraigan al espectador; un trabajo más profundo e intelectual, de formas, líneas, color; un lenguaje plástico y armónico, que pueda ser sentido, pero también interpretado:

La contemplación de una obra de arte [...] no es un don general<sup>28</sup> [...] atrae más la atención de los individuos vulgares aquello en que menos a intervenido el creador artista [...] Un buen artista hace síntesis de emoción, poesía subjetiva, armonía razonada de líneas, expresión sensible del espíritu por el color. El artista industrial, el pintarrajeador de muñecos, mercantil y efectista tiene [...] recetas

con las que conquista la atención y sensibilidad paupérrima del analfabeto de la sociedad y se hace admirar con facilidad extrema (Espinosa, 1935, p. 42).

## Reflexiones finales

En sus primeros años de estudio Antonino Espinosa recibió influencia de Teófilo Castillo. Al ingresar a la ENBA, en 1919, afianza el manejo del dibujo y la pintura. Aproximadamente en 1928 conoce a José María Eguren e importantes pensadores, entre los que destacan Martín Adán<sup>29</sup>, Luis Alayza y Paz Soldán<sup>30</sup>, Arturo Jiménez Borja<sup>31</sup>, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Sánchez Málaga<sup>32</sup> y Carlos Raygada<sup>33</sup>, con quienes conformaban el grupo Los Duendes, gracias al cual Antonino se forma una opinión distinta del arte, así como una nueva manera de apreciarlo.

Los Duendes es importante para Espinosa, pues lo incentiva a investigar y a ampliar su panorama, a tomar una nueva postura de manera más firme y convincente, actitud sobre cuestiones teóricas que le permitieron realizar críticas con un respaldo teórico.

Durante su formación académica recibe el paradigma de la búsqueda de lo peruano, el cual modificaría cuando, insertado en la vida socio-intelectual, “descubrió” las propuestas del arte moderno europeo. A partir de entonces, Antonino Espinosa considera que el arte debe ser el reflejo de su tiempo. No rechaza el indigenismo, pero sí la manera en la que influye en la formación artística de los estudiantes de la ENBA, institución que para él desviaba a los alumnos del camino por donde deberían conducirse. Por esa razón, soslayaron el desarrollo de otras formas de expresión artística, al usar elementos no ideales para generar libertad creativa.

Para Espinosa, la interpretación de la realidad a través de la creación artística es trascendente, porque en ella se refleja la personalidad del artista. Cree que todo artista debe basarse en lo real, mediante el color, las formas, las luces y sombras, entre otros aspectos; no obstante, la obra no debe parecerse a lo representado, pues esto lo alejaría de una creación propia y libre.

Como crítico de arte, Antonino Espinosa fue un tanto elitista con el espectador, y rígido en su pensamiento, aunque prudente respecto a posiciones extremas, como con los contrarios al indigenismo. Sin embargo, una de sus principales búsquedas fue siempre la de un arte que sea representante de su época, en los términos que se expresarían, pocos años después, con la manifestación del grupo Espacio.

## Notas

- 1 Se trata de un grupo de tendencias heterogéneas, que tenían en común la crítica a la formación académica impartida en la ENBA; entre ellos, Francisco Gonzales Gamarra, Carlos More y Carlos Quizpez Asín (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 59).
- 2 César Moro (1903-1956) fue un poeta y pintor de formación autodidacta. Integró el grupo surrealista liderado por André Bretón (Lavarello, 2002, p. 266).
- 3 Macedonio de la Torre (1893-1981) fue un artista autodidacta. Formó parte de la bohemia de peruanos en París entre 1924 y 1930. A su regreso al Perú participó del Primer Salón de Independientes.
- 4 Teófilo Castillo (1857-1922) fue un artista e influyente crítico de arte. Publicó preferentemente en la revista *Variedades*.
- 5 En uno de sus comentarios en la revista *Variedades*, al hacer referencia a los artistas, señala: “dejesen [sic] de ser vulgares plagiarios é imitadores del arte extranjero y sacudiéndose de la miopía viesan el mundo inexplorado que les rodea y cual ningún otro es campo propicio para el cultivo de lo bello” (Castillo, 1917, p. 877).
- 6 José María Eguren (1874-1942) fue un poeta simbolista, pintor y fotógrafo aficionado. Fue muy valorado por intelectuales de su época, como Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui (Lavarello, 2002, p. 124).
- 7 El grupo Los Duendes fue fundado por José María Eguren; entre sus miembros se encontraban Isajara, Aurora y Pilar Laña, Alida Elguera, Helena Aramburú Lecaros, Enrique Bustamante y Ballivián, Martín Adán, Luis Alayza y Paz Soldán, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Alfonso de Silva, José Hernández, Arturo Jiménez Borja, Carlos Crosby, Alfonso Vargas, José Alvarado Sánchez, Luis Fabio Xammar, Luis Felipe Alarco, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea, Pepe Diez Canseco, Carlos Sánchez Málaga, Antonino Espinosa Saldaña, Carlos Raygada, Gilberto Owen (More, 2018, párr. 2).
- 8 Emilio Westphalen (1911-2001) fue un poeta surrealista, ensayista y pintor aficionado (Lavarello, 2002, p. 442).
- 9 El Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930) tomó una postura de reivindicación al indígena. En lo referido a las artes plásticas, el gobierno se acercó a los artistas que se inspiraron en lo peruano. Desplegó imágenes reforzadas con las alas oficiales en favor del indio para, enseguida, afianzar lo dicho a través del discurso. La idea de la búsqueda de unidad era una de sus principales preocupaciones, en tanto consideraba que existían dos grandes grupos separados por su origen: el de los indígenas y el de los descendientes de los españoles. Leguía

- llama a la investigación del pasado, “cuyo conocimiento tan necesario es para formar la unidad nacional y fortalecer el patriotismo con el orgullo de su admirable pasado que simbolizan un inca, un virrey y un libertador” (Leguía, 1924, p. 67). El inca representa a los indígenas; el virrey, a los descendientes de los españoles; el libertador, al nuevo orden.
- 10 Novelista arequipeño. Buscaba la revaloración nacional inspirándose en el pasado peruano. Es autor de *El pueblo del Sol*, *La justicia de Huayna Cápac* y *Flor de ensueño*. Estudioso de las antiguas culturas peruanas, fue considerado dentro del estilo literario “incaísmo moderno” (Suárez, 2006, párr. 2-6).
  - 11 Llama la atención que Espinosa Saldaña tenga algunas contradicciones. Por ejemplo, dice que arte incaico no existió, pero luego se refiere a sus obras como artísticas.
  - 12 Esto se reflejaba en su labor como diseñador, ya que utilizó los elementos de las culturas peruanas para inspirarse en un arte decorativo.
  - 13 Esto se reflejaba en su labor como diseñador, ya que utilizó los elementos de las culturas peruanas para inspirarse en un arte decorativo.
  - 14 Julio César Tello (1880-1947) fue uno de los arqueólogos más importantes de la historia del Perú. Dio a conocer culturas como Chavín y Paracas.
  - 15 Horacio Urteaga (1877-1952) estudió Jurisprudencia y Letras. Fue profesor, decano y rector de la UNMSM, y director del Archivo Nacional y del Museo Arqueológico.
  - 16 Mariano Iberico (1892-1974) estudió Filosofía, Jurisprudencia y Derecho. Publicó en revistas nacionales y extranjeras sobre arte y cultura.
  - 17 Guillermo Salinas (1882-1941) fue abogado, destacado crítico de arte y profesor. “Fundó la cátedra de Historia del Arte en San Marcos. Junto al pintor Daniel Hernández, creó la Escuela Nacional de Bellas Artes” (Salinas, 2012, parr. 6).
  - 18 José Sabogal (1888-1956) fue artista, profesor de la ENBA y líder del llamado movimiento indigenista.
  - 19 Fue miembro de una familia acomodada e influyente, primo del expresidente José Pardo. Estudió en la Academia Concha, pero terminó de formarse en Europa alienándose en la renovada Academia de París. Contribuyó con la formación de la ENBA. En la década de 1930, desde su residencia en Europa, mantuvo una posición crítica hacia el indigenismo a través de artículos que enviaba a Lima (Kusunoki y Wuffarden, 2014, p. 63).
  - 20 José Alfonso Sánchez Urteaga (1903-1985) fue un pintor indigenista alumno de Sabogal.

- 21 Mercedes Gallagher de Park (1883-1950), escribió sobre arte en diferentes revistas y periódicos, *Mundial*, *Variedades*, *Social*, *Mercurio Peruano* y *La Prensa*.
- 22 Ricardo Flórez (1893-1983) estudió en la academia de Teófilo Castillo y en la ENBA. Practicó la técnica del puntillismo con temas costumbristas.
- 23 Reynaldo Luza (1893-1978) fue caricaturista, ilustrador de modas y pintor.
- 24 Pintor chileno. Trabajó en París y fue uno de los artistas más solicitado por las damas de la alta sociedad. Su casa-estudio se convirtió en un centro de reuniones por la nobleza parisiense (Bellido Gant, 2001, p. 139).
- 25 Posición similar a la de su antiguo maestro Teófilo Castillo, que opinaba: “el parecido exacto en la fisonomía de un retrato es valor muy secundario en arte” (Castillo, 1918, p. 1053).
- 26 En 1936 arriba a Lima y expone en la Asociación Entre Nous un grupo de retratos de damas limeñas de la alta sociedad (Leonardini Herane, 2019, p. 120).
- 27 Escultor cusqueño. Su maestro fue Piqueras Cotoquí en la ENBA.
- 28 Opinión que compartía con Teófilo Castillo, quien relegaba a un sector de la gente: “la exquisitez de sentimientos no es patrimonio de todos” (Castillo, 1918, citado en Lauer, 1976, p. 59).
- 29 Poeta y escritor, considerado entre los reformistas de la literatura latinoamericana (1908-1985).
- 30 Escritor y catedrático del Universidad Mayor de San Marcos (1883-1976).
- 31 Médico, escritor, etnólogo y estudioso de las antiguas culturas del Perú (1908-2000).
- 32 Compositor y pedagogo. Fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música (1904-1995).
- 33 Escritor y crítico de arte de *El Comercio* (1898-1953).

### Referencias bibliográficas

- Aguirre Morales, A. (28 de mayo de 1930). Inauguración de las clases de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, pp. 7-8.
- Bellido Gant, L. (2001). El retrato en el arte latinoamericano del siglo XX. *Tiempos de América*, 8, pp. 137-149.
- Castillo Guas, T. (1917). El escultor peruano Mendizabal. *Variedades*, 877.
- Eguren Rodríguez, J. M. (2014). *Motivos*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Eguren Rodríguez, J. M. y Núñez Hague, E. (1959). *Motivos estéticos: notas sobre el arte y la naturaleza*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Patronato del Libro Universitario.

- Espinosa Saldaña, A. (1930). [Carta modelo solicitando opinión sobre la polémica con el profesor Augusto Aguirre]. 1-2. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-007) Biblioteca Manuel Solari Swayne.
- Espinosa Saldaña, A. (25 de mayo de 1930). A propósito del curso de Arte Incaico en la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 4.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). [Apunte 2, manuscrito para el estudio sobre Sorolla]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-033). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1931). Crítica sobre la exposición de Camilo Blas. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-006). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1931). El valor estético del arte decorativo precolombino. *Mundial*, 13-14.
- Espinosa Saldaña, A. (22 de julio de 1931). La exposición de Sabogal. *El Comercio*, p. 19.
- Espinosa Saldaña, A. (1934). La exposición de pinturas de Ricardo E. Flores. *Social*, 6-39.
- Espinosa Saldaña, A. (1935). Exposición de esculturas de Arturo Velasco Nuñez. *Social*, 6-42.
- Espinosa Saldaña, A. (1936). Los métodos de enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-014). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1937). Manuel Piqueras Cotoquí. Revista Social. *Social*, 7.
- Espinosa Saldaña, A. (1938). El espíritu en la creación artística. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-016). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1938). Exposición de Camino Brent. *Social*, 10.
- Espinosa Saldaña, A. (1940). Algo sobre el arte en el Perú. "El indigenismo". Archivo Antonino Espinosa Saldaña. (AAP/XAE caja 1 ES-016). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1941). La exposición de Reynaldo Luza. *Social*, 10-11.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). [Apunte 1, manuscrito para el estudio sobre Sorolla]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-031). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (1947). Rodin. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-031). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.

- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1931). Exposición de Julia Codesido y el arte nacional. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-007). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1938). Pintores extranjeros en Lima. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE caja 1 ES-022). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Espinosa Saldaña, A. (ca. 1933-1938). José Sabogal. La creación artística. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE 01 ES-004). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Gallagher, M. (1941). El indigenismo y el peruanismo en el arte: comentarios sobre dos exposiciones recientes. *Mercurio Peruano*, 462.
- Iberico, M. (15 de julio de 1930). [Carta de respuesta a Antonino Espinosa con opinión sobre la polémica con el profesor Augusto Aguirre]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-017). Biblioteca Manuel Solari Swayne, MALI.
- Kusunoki, R. y Wuffarden, L. (2014). *Arte moderno*. Gráfica Biblos.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul.
- Lavarello Vargas, G. (2002). *Artistas plásticos en el Perú, siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Pacasmayo.
- Leguía, A. B. y Salcedo, A. B. (1924). *Discursos y mensajes del presidente Leguía* (vol. 1). (R. W. Stubbs, Ed.). Garcilaso.
- Lonardini Herane, N. (2019). *Presencia italiana en el arte peruano del siglo XX*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (2013). *Sabogal*. Gráfica Biblos.
- More, E. (17 de noviembre de 2018). “Los duendes” y José María Eguren. <http://www.vallejoandcompany.com/los-duendes-y-jose-maria-eguren/>
- Moro, C. y Westphalen, E. (1939). *El uso de la palabra*. Lima.
- Sabogal, J. (25 de junio de 1930). [Carta dirigida a Antonino Espinosa negándose a participar]. Archivo Antonino Espinosa Saldaña (AAP/XAE02 CP-011). Biblioteca Manuel Solari Swayne.
- Salinas, P. (29 de enero de 2012). Guillermo Salinas Cossío. *Perú 21*. <https://peru21.pe/voces/guillermo-salinas-cossio-13794-noticia/>
- Suárez Simich, M. (8 de junio de 2006). Libros clave de la narrativa peruana (VII). *El pueblo del Sol*. [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/junio\\_06/08062006\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/junio_06/08062006_02.htm)
- Villegas, F. (2010). La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escuela nacional. *Revista del Museo Nacional*, 211-245.
- Westphalen, E. A. (1996). *Escritos varios sobre arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.