

INTRODUCCION A LA PINTURA CONTEMPORANEA

LA pintura del siglo XIX no puede encerrarse dentro de las fechas del calendario regular, porque la historia de nuestro arte tiene que adaptarse a la historia general de nuestro pueblo. Así como llamamos pintura colonial a toda la que está comprendida bajo el dominio español, aunque en él se hubiesen dado diversos estilos artísticos, así nuestro siglo XIX comienza recién en 1821, año de la Independencia, y se prolonga un tanto sobre el siglo XX, hasta 1910 ó 1912, en que se producen cambios substanciales en la vida política y económica del Perú.

Por eso, este libro comienza con los artistas que nacieron dentro del siglo XVIII y que produjeron su obra importante entrado ya el siglo XIX, como Gil de Castro. Sigue el libro con todos los pintores nacidos y muertos dentro del '800 y termina con aquellos pintores que, al llegar el '900 tenían por lo menos 25 años y cuyo arte contenía ya todos los caracteres del siglo que dejaban (Ver el cuadro correspondiente). Varios de estos artistas han envejecido en nuestro siglo; pero eso no modifica el contenido y la filiación estética de su obra.

La primera guerra mundial precipitó las transformaciones económicas de la sociedad, que el '800 había planteado, a la vez que las múltiples derivaciones del realismo y del impresionismo abrieron, en el arte, las puertas a todas las especulaciones y experiencias estéticas. Entre nosotros, del '12 al '14 nace la primera actitud organizada y extensa que formula en el arte la posibilidad de tomar como tema principal al país y a su gente. Nos referimos al indigenismo, que aparece contemporáneamente a las nacientes preocupaciones socialistas, al desarrollo de la industria y al restablecimiento del país, después de la terrible crisis de la guerra con Chile.

Pretendemos en este breve estudio resumir los caracteres comunes de esta época de nuestra historia y deducir de ellos, si es posible, la lección que siempre debe significar el pasado, como experiencia colectiva y como continuidad orgánica en el tiempo.

Ante todo, recordemos que el desarrollo de las artes no ha sido paralelo entre Europa y América. Por nuestra condición histórica, íbamos lentamente detrás de los modelos lejanos que los colonizadores nos imponían. Todo ese proceso complejo de la cultura europea

nos llegó esquemáticamente, oblicuamente, en patrones elementales, que bastaban para complementar los propósitos del dominio del conquistador. De esos moldes saltamos, si salto puede llamarse a una quiebra sorpresiva, al academismo neoclásico y luego al romanticismo naturalista. Cuando la Independencia se proclamó en el Perú, nuestro clima artístico era pobrísimo, salvo en el arte manual de nuestros artesanos, que aún sostenían orgullosamente sus gremios. Pesaban sobre el Perú casi trescientos años de coloniaje, en los que nuestro arte había vivido al servicio de la iglesia o al servicio de las cortes virreinales. Un arte traído de España para fomentar el culto y repetido luego aquí, casi a nivel artesanal y en forma brillante y anónima. Eramos parte de un país poderoso y, como colonos, hacíamos uso familiar de las formas artísticas que la metrópoli imponía. Al llegar la Independencia, esa hegemonía se había quebrado, y así como pudimos ser libres políticamente podríamos haberlo sido, también, artísticamente. Pero el arte necesita las raíces poderosas de una unidad espiritual, en la que el hombre se compenetra de su ambiente y de su historia. Y eso no teníamos en el Perú. La pintura religiosa había perdido su influencia y su grandeza y sus imágenes carecían de vigor y de fé. La pintura cortesana ya no tenía actualidad. Pero nuestro arte continuó dependiendo de Europa y nuestros artistas, para formarse, tuvieron que ir allá. No fue sólo formación lo que adquirieron: fue el contenido entero de su arte, pues la academia a la que habían acudido les dio el procedimiento, el tema y el espíritu de lo que debían hacer. Eso es, curiosamente, lo que nos permite hoy día hallar ciertos caracteres comunes a todos los pintores del siglo XIX. Todos ellos tienen técnicas y temas semejantes y entran, como satélites pequeños, en esa órbita inmensa que invadió Europa con sus colores bituminosos, sus asuntos literarios e históricos, su romanticismo controlado y su búsqueda de una realidad convencionalmente vista bajo los lentes académicos. Para comprender mejor por qué sucedió así lo que decimos, conviene hacer un pequeño resúmen del ambiente cultural del Perú de ese tiempo.

Salimos de la colonia empobrecidos y desconcertados. Eramos un millón y medio de habitantes sin una conciencia clara de país. De la gloriosa tradición colonial *que hizo de Lima una Roma ameri-*

cana, reina de la molicie y del lujo, dominada por la belleza de sus mujeres y meciéndose “entre la neblina del río y la del sahumero de sus templos”, de esa Lima de casas señoriales, de cortesanos y de frailes, de tapadas y piropos, llave del comercio colonial e inagotable proveedora de riquezas, quedaba muy poco. Los piratas, el contrabando, los movimientos revolucionarios, el comercio internacional, la desmembración del virreinato y la crisis que en Europa vivía la misma España, constituyeron el melancólico escenario para la independencia del Perú. Los banquetes fastuosos que festejaron Lima y San Martín celebrándose uno a otro, las luces y los fuegos artificiales, no ocultaron la sorpresa de una población que se encontraba de pronto frente a acontecimientos que no había previsto. Once años nos pasamos definiendo la independencia, en luchas tenaces de caudillos y más años aún defendiendo nuestros límites con todos los países vecinos y con la misma España. Casi todo el siglo XIX se le pasó al país buscando una clara definición política y tratando de establecer sus instituciones, con bases constitucionales que, lamentablemente, iban cambiando con el interés de sus caudillos.

La herencia española, que determina castas, ocupaciones, rangos y preferencias, y los bienes de una burguesía que surge lentamente, se complican con las luchas inciertas entre liberales y monárquicos, entre conservadores y liberales y entre militares y militares, mientras el comercio inglés crece dentro de nuestras ciudades, iniciando una nueva forma de dominio. Hay, sobre el país, un clima de violencia permanente, alimentado por ambiciones personales, por la incertidumbre y la inestabilidad económica. Y solamente breves etapas de paz, como la primera de Castilla, nos permiten tomar aliento e ir cobrando conciencia de nuestro propio destino.

La mayor parte del tiempo, nuestra economía está deteriorada. No producimos lo suficiente y vamos ingresando en ese mundo pesado de los préstamos y de los adelantos. Nuestras riquezas naturales nos sostienen como los minerales en la colonia; pero el mismo trabajo de la minería y el de la agricultura se entorpecen y reducen. Luego vivimos del guano, diez o quince años, en complicadas relaciones con la casa Dreyfuss y después del salitre y después del

petróleo. Y nuestras industrias no crecen: en 1880 sólo tenemos una fábrica de papel y otra de tejidos. La industrialización nos llega sólo para convertirnos en pueblo de consumo.

En general el estado económico del país durante el siglo XIX es deplorable y vivimos de una crisis a otra, amenazados por el contrabando y entregados a una empleocracia absorbente e intocable. En 1872 se repite la crisis, entramos con ella en la guerra del 79 y es definitiva y total cuando la guerra acaba

Como si el dominio político fuese nuestro asunto principal, desde todos los rincones del país nos peleamos por el poder, con sublevaciones al norte, al centro, al sur. Los montoneros completan el cuadro de violencia con su atuendo pintoresco y sus hechos de romance, como el del negro Escobar, que ingresa por asalto al Palacio de Gobierno y se declara Presidente por un día. Más pintoresco todavía es un día del año 1838, en que el Perú tiene siete Presidentes a la vez.

Paralelamente, se deterioran las instituciones que existían; de diez hospitales que tenía la colonia, por ejemplo, llegan a cerrarse siete. La esclavitud se mantiene muchos años, lo mismo que las cargas tributarias sobre el indio y la tierra. La burocracia es tan grande que por años enteros no se pueden pagar los sueldos. No hay presupuesto del Gobierno.

Pero avanzamos a pesar de todo y llegamos al fin del siglo con casi tres millones de habitantes, con los límites territoriales definidos, en quiebra pero de pié, en una admirable demostración de persistencia, mientras que, casi por inercia natural, el país se va organizando. Esta historia de violencia es nuestra historia y en ella hemos ido forjando un país. Pero ella nos explica por qué era tan difícil que pudiera desarrollarse en el siglo XIX un clima propicio para el desarrollo de la pintura y del arte. El indio y el mestizo se pelearon en los dos bandos de la guerra de la independencia y para el indio mismo ese proceso significó muy pocos cambios.

Nuestra burguesía terrateniente de la costa y los pintorescos gamonales de la sierra, entendieron la independencia sólo como un cambio de manos de la tierra. En las ciudades la vida siguió igual, con el mismo ritmo colonial, con iguales usos y costumbres.

El movimiento literario y las nuevas ideas se concentran en los cafés, en las casas y, al final de esas reuniones bulliciosas, nace la versión humorística, el panfleto anónimo, el chiste que traduce la opinión pública frente a ese drama terrible y vigoroso que está extendido en todo el territorio nacional. Se sabía reír y comentar. Son famosos y merecerían un capítulo aparte los caricaturistas nacionales y extranjeros que hicieron reír. en esa época, con gran dominio del género. Pero eso es todo. El mismo Pancho Fierro que es testigo de las tres épocas más graves de la historia: de la Colonia, en que nace, de la Independencia, que vive ya de dieciocho años y de la República en la que alcanza hasta el día de la guerra con Chile, no llegó a comprender las transformaciones radicales que se estaban operando y siguió siendo el comentador festivo y alegre de la vida de todos los días. Ese clima de buen humor se refleja en la literatura. Todos los mejores escritores de entonces, Segura, Márquez, Pardo, Salaverry, Palma, son escritores festivos. Para lo demás, nos alimentamos de la influencia europea. Nos llega todo hecho y nuestra gente acomodada se trae hasta sus pintores, como Monvoisin, Drexel, o Gras.

Se había olvidado yá la época en que nuestra artesanía colonial producía todo en el país y nuestros gremios orgullosos daban nombre a las calles. Ahora se traen de Europa hasta las puertas y ventanas, como las que venían para los constructores del ferrocarril de Lima a Chorrillos y que provocaron la huelga de los artesanos limeños en 1858, en la que destrozaron esas puertas y ventanas en una protesta contra nuestra total dependencia artesanal y artística de Europa. Esa dependencia, que en la artesanía se rechaza, se protege y se alienta en la esfera del arte. Casi todos nuestros artistas salen de los círculos acomodados de la ciudad, de los que han heredado todo de España, propiedades, espíritu y costumbres. Y todos son enviados allá como una cosa natural y lógica. Solamente no van los mulatos que no tienen raíces familiares ni medios económicos.

La falta de conciencia nacional y el espectáculo cotidiano de violencia y de inestabilidad política, la pobreza del medio, y la carencia de elementos indispensables de cultura, museos, escuelas y encargos, hace que nuestros artistas emigren en cuanto tienen uso

de razón artística, todos entre los 16 y 20 años, para volver ya formados dentro de las academias europeas que los esperan allá.

Los artistas extranjeros que nos visitan lo hacen por cortas temporadas y sin llegar a comprometerse con el ambiente nacional. Ninguno se queda y ninguno influye mayormente.

No hay escuelas de arte. Abascal fundó una academia de dibujo y pintura que dirigió el ecuatoriano Cortéz y luego Merino, hasta 1860 en que se cierra. Funcionaba en dos cuartos de la Biblioteca Nacional y en sus mejores tiempos tenía ochenta alumnos, que debían traer, los que podían, algún dinero para comprar velas en las noches de clases. Los profesores no ganaban sueldo, salvo el Director que tenía 600 pesos al año. Se trabajaba lunes, miércoles y viernes. Después existió la Academia Particular de Concha y finalmente una Escuela Municipal en la que enseñó Barbieri y que dirigió Torrico hasta su muerte. Ya entrado el siglo, también habían talleres de los artistas en donde se reunían a conversar y a beber y, por último, veladas domésticas dignas de un Chejov o de un Queiroz.

Los gobiernos no se preocuparon mayormente por este tipo de cultura y se limitaron a conceder algunas pensiones de cincuenta o setenta soles mensuales a los jóvenes artistas que iban a Europa, como la que dio Echenique a Montero. Sólo recién en 1872 el Presidente Pardo fundó una Sociedad de Bellas Artes, con el encargo de crear un museo de historia. Cuando Montero volvió con sus "Funerales de Atahualpa", el Estado le aplaude sin reservas, imprime estampillas con su cuadro y le dá una medalla al mérito, una pensión vitalicia y veinte mil soles por la pintura; pero el artista había sufrido demasiado y muere a los pocos días.

Las solicitudes para ampliar o crear nuevos talleres se eternizaban. El padre de Laso pidió al Congreso autorización para que su hijo abriera una escuela de dibujo en Lima a su regreso de Europa, y ofreció pagar todos los gastos necesarios con los sueldos de magistrado de la Corte Suprema que el Gobierno le debía. Todo pasó a informe y el Director de la Academia, señor Merino, dijo que no al proyecto.

Así, la vida para los artistas era lenta y limitada, Laso lo deja ver en sus admirables crónicas. Se hacen reuniones con amigos y pa-

rientes que piden un retrato o comentan alguno ya pintado. Cuando se casan, como Montero, no dejan descendencia. La iglesia ya no compra cuadros y son muy escasos los motivos religiosos que se pintaron entonces. El Estado o las dependencias oficiales hacen de vez en cuando el encargo de un retrato; pero es la enseñanza de dibujo y de pintura lo único que ayuda permanentemente a los artistas que no tienen medios económicos propios. Casi nadie adquiere fortuna pintando en el país, tal vez Gil de Castro sea el único. Pedía sesenta pesos por retrato de figura entera y los precios de Merino y Laso no fueron más altos que este.

Dentro de esa vida limitada, fuera de la cual se producían los cambios políticos que parecían no llegar a la vida real de los hogares, los artistas languidecían. Gestionaban pensiones del Gobierno, hacían esfuerzos los padres, movían el ánimo de algún señor adinerado y salían por fin hacia Europa. Ese viaje a Europa era pues la solución a todos los problemas y una de las características más curiosas del siglo XIX en nuestra pintura. Salvo Pancho Fierro y Gil de Castro, los dos mulatos, todos los demás fueron a Europa y ese famoso viaje dio un sello a nuestra cultura y decidió, repetimos, su contenido y su técnica. Por él se hicieron muchos sacrificios y el anecdotario de nuestra historia se nutrió de esos viajes. En verdad, el viaje a París y a Roma era obligado para todos los artistas de esa época en todas partes y son tradicionales los llamados envíos de Roma, con los que los artistas pensionados demostraban sus progresos y correspondían a sus protectores oficiales. Pero nuestros pintores no sólo querían ir a estudiar allá, sino a quedarse a vivir, por lo menos el mayor tiempo posible. Fueron a Europa: Merino, Laso, Torrico, Ingunza, Montero, Calmet, Del Campo, Masías, Zeballos, Alvarez Calderón, Oquendo, Lynch, Jiménez, Hernández, Castillo, Lepiani, Astete, Baca Flor, Samané, Canaval, Barreda y se quedaron allá para siempre Merino, Ingunza, del Campo, Lynch, Baca Flor, Jiménez. Los que volvían, preparaban luego su viaje de regreso y a unos los sorprendió la muerte en el proyecto como a Montero y a Laso, y otros se dejaron atrapar en la vida bohemia de Lima, como Masías, o entraron a las lides políticas cotidianas como Torrico y el mismo Laso. De la vida total activa de cada artista, casi todos se pasaron en Europa sus mejores

años y si consideramos la obra realizada, nos damos cuenta de que todos trabajaron relativamente poco, salvo Merino, y casi todo lo hicieron en Europa, a excepción de los retratos que pintaron en el Perú y de los pocos encargos religiosos y oficiales.

Véase el cuadro adjunto en el cual se observa claramente, junto a la edad de los pintores, la edad en que dejaron Lima por primera vez, los años que estuvieron afuera y los años efectivos que vivieron en el Perú.

Algunos tomaron relaciones en Europa, como Zeballos que se casó con una italiana, pero casi todos fueron y volvieron solos y su drama de aislamiento repercutió en toda su obra. Tal vez eso influyó para que sus vidas no fueran muy largas. El promedio de 59 años es el promedio máximo y Montero y Laso pasaron sólo un poco los cuarenta, muriendo cuando comenzaban a producir sus mejores obras.

En Europa vivieron con estrechez y pobreza, salvo algunos como Lynch y Baca Flor que hicieron fortuna y renombre. Merino vivió modestamente y al morir dejó todos sus ahorros a su pueblo de Piura porque no tenía parientes. Los pensionados vivían con cincuenta soles mensuales y debían enviar sus cuadros como compensación a las pensiones. Montero no tuvo dinero para traer sus "Funerales de Atahualpa" y el viaje del cuadro fue una historia completa de aventuras.

Veámos ahora qué hicieron nuestros artistas en París y qué aprendieron allá para traer al Perú.

¿Qué hallaron nuestros artistas en París y en Roma? Después del rococó decadente y cortesano, Europa, como si estuviera vacía de inspiración, miró hacia atrás y comenzó a copiar las viejas lecciones del pasado, con pequeños renacimientos que constituyen el neoclasicismo del siglo XVIII. Entre 1750 y 1760, se fundan todas las academias que intentan al principio resistir al neoclasicismo, acabando por adoptarlo plenamente, como un conjunto de normas para pintar lo bello con el modelo clásico. Ha crecido en ese momento la historia del arte. La investigación arqueológica ofrece materiales de primera mano para la evocación. Los museos se multiplican. Entre tanto, la Revolución Francesa trae abajo las monarquías dominantes y una

burguesía poderosa, sin historia en los muros de sus casas, encuentra en el neoclasicismo la técnica adecuada para desenvolver aquel cómodo romanticismo que le había ayudado a soportar los últimos años de la monarquía.

La naturaleza bella se puebla de personajes clásicos y el paisaje se llena de restos de columnas y de capiteles griegos o romanos y de dulces pastoras en pleno trance eglógico. A la vez, los nuevos señores del poder y la riqueza quieren verse retratados en sus nuevos salones y el arte del retrato se extiende por todas partes.

El romanticismo no es un estilo; es una actitud espiritual. Y por eso puede acomodarse a las exigencias del estilo neoclásico, convertido en evocación del pasado, o al realismo creciente, que exige primero una naturaleza bella, de cumplidos cánones y normas, y después la naturaleza en general, como la vemos siempre. Las academias se amoldan de nuevo a este naturalismo y pasan a una pintura de reconstrucciones históricas, de temas literarios y heroicos, con fieles reproducciones arqueológicas de ambientes y lugares, con vistosos trajes en románticas escenas inventadas.

Es este arte naturalista y romántico del siglo XIX el que encontraron nuestros artistas al llegar a Europa y todos ellos vivieron las lecciones de los académicos discípulos de David o de los románticos que venían de Rubens a través de Delacroix. Todos ellos, también, quedaron encerrados en esa pintura de historia y de género, de la que solamente algunos lograron salir por los caminos del realismo.

Van a pasar varios años todavía para que ese realismo cuyos días heroicos están en el bosque de Barbizon, en la obra del viejo Corot y en el paisaje, vaya enriqueciendo su visión y su paleta por el influjo de Courbet, de Millet y de Daumier, para llegar a descubrir, con la pintura a pleno aire, la profunda belleza de la luz. Cuando los ocreos y los negros se retiran del cuadro, el impresionismo ha hecho su aparición (1870) y se extiende rápidamente por el mundo iniciando el siglo en que vivimos.

Han pasado muchas cosas entre tanto, después de la Revolución Francesa. El mundo se ha industrializado, se ha vivido la revolución del '48. El socialismo se extiende por todas partes, como el

vapor, el cemento y el fierro y la Gran Guerra del '14 va a sacudir las fronteras seculares de Europa.

¿Qué hicieron en ese ambiente nuestros jóvenes pintores?

Por los datos biográficos que nos han llegado, sabemos que casi todos ellos fueron a estudiar a París con Delaroche, que visitaron Florencia y Roma, aprendiendo mucho de los venecianos y de sus fondos monumentales. Que en Roma seguían bajo el influjo de París en la Academia Francesa de Roma. Y que otros, ya en Francia, pasaron más tarde al taller de Gleyre, y más tarde aún, estudiaron con Fortuny recibiendo la influencia —además de la inevitable de Velásquez— de Rosales y de Madrazo, que enseñaba en la Academia de San Fernando.

Paul Delaroche, que vivió entre 1797 y 1856, venía del neoclasicismo de David y de Gross. Era un pseudo romántico dueño de una técnica muy hábil y pulida, de suaves tonos parduzcos. Pintor de costumbres y de historia, dentro de ese realismo bonito y de un neoclasicismo a la medida, que se había extendido por toda la Europa de entonces. Fue profesor de Merino, de Torrico, de Laso. Cuando Merino se cambió de casa a la última que tuvo, dejó abandonada en la antigua, la paleta que le había regalado Delaroche. Expresaba así su abandono de lo neoclásico a cambio de la influencia romántica de Delacroix.

Gleyre (1806-1874) era un suizo que tomó el lugar de Delaroche en la academia de París. Pintor de retratos y de temas heróicos y mitológicos, fue maestro de Whistler, Monet, Pissarro, Bazille, Sisley, Renoir y Cezanne. Lo fue también de Laso, quien parece que no conoció a los otros alumnos de clase.

En general, hay la impresión de que nuestros pensionados hacían una vida independiente y en cierto modo aislada del país extranjero en que vivían. Curioso drama el de Merino, por ejemplo, cargado de tradición española y americana, que se instala en el Boulevard d' Clichy y se encierra a pintar curas y bufones, caballeros de chambergo y personajes de literatura, dentro de un mundo ficticio cuyas raíces él mismo desconocía. Son, tal vez, esos viejos melancólicos que pintaba, moviéndose en ambientes negruzcos y tristes, los que revelan, patéticamente, esta soledad de su creador. Y no

importa la distancia temporal que los separen; es igual la suerte para todos, el mismo el desarraigo en que se mueven, lejanos a la vez de su país de origen y de su lugar de aprendizaje. Defendiendo la pensión de Europa, no querían volver al Perú y si lo hacían era para partir de nuevo. Quedaban en el aire, dentro de ese mundo pequeño y rígido, reglamentadamente objetivo de la escuela. Por eso fueron pintores de historia y lo mejor que hicieron fue el retrato, porque en él tomaban contacto con una realidad concreta a la que debían respetar, tratando de entenderla y traducirla en sus telas. Laso es el único que intenta inspirarse en el tema peruano, como en sus "Pascanas", en el "Alfarero" y en sus apuntes del Perú, sin haber podido, no obstante, penetrar más allá de la superficie, como pretexto de una composición. Sus indios son caballeros vestidos de poncho. Pero el camino era ése y de no haber mediado su muerte prematura, Laso hubiera sido el primer gran pintor de todo lo peruano.

Fortuny era un pintor español con mucho dinero, muy hábil y un tanto superficial, con un estilo liviano y alegre que hizo del cuadro de historia un cuadro de costumbres y de fiesta. Su influencia es grande en Hernández y Castillo, como se vé en las evocaciones históricas de Castillo y en las mujeres lánguidas y dulces de Hernández. Pero Hernández y Castillo tienen ya una paleta más clara, de tonos limpios y pincelada suelta, porque ya han recibido el contacto del impresionismo europeo, como lo han recibido también Masías, Canaval, sin abandonar por eso, estos dos últimos pintores, sus gamas sombrías y sus tintes negruzcos. El impresionismo, especialmente de sabor español, nos llega con Enrique Domingo Barreda.

Vemos así como los pintores peruanos fueron a traer de Europa lo que era allá el arte oficial del momento. No hay una censura en esta comprobación ni esa formación artística impidió que su talento alcanzara los altos niveles a que llegaron con frecuencia. Pero estamos buscando aquí la naturaleza del proceso artístico como fenómeno colectivo y tratando de explicarnos el por qué de los caracteres que la pintura del siglo XIX alcanzó. Y es clara la dependencia a la que nuestro país siguió sometido y no se pueden ocultar todas las posibilidades que se perdieron para el desarrollo de un

arte auténticamente peruano. Las verdaderas revoluciones artísticas no consisten solamente en los cambios de técnicas. Tiene que haber una profunda conciencia de la realidad que rodea al artista para que pueda florecer un día un arte vigoroso y propio. Hay que comenzar por el tema; pero no como pretexto para el uso de elementos plásticos sino como la expresión de valores humanos que convierten la pintura en un medio de comunicación que va más allá de los límites puramente estéticos. Estuvimos todo el siglo muy ocupados en ir y volver de Europa y nuestros artistas, hasta los más dotados, pasaron de largo frente a la inmensa y rica realidad de nuestro paisaje y nuestra gente.

¿Por qué, por ejemplo no hay pintores paisajistas en el siglo XIX?

El paisaje fue en Europa el verdadero campo en el que se produjo la liberación de la pintura de los lazos académicos. Los paisajistas ingleses Turner, Bonington y Constable fueron admirados y seguidos por los franceses y la escuela de Barbizón fue una consecuencia de esa influencia. Los pintores huyen del mundo artificial y bonito de los cuadros históricos y de las evocaciones románticas con reglas de Poussin y se van al campo, a pintar del natural. Otra vez Rousseau y su retorno a la naturaleza. El paisaje es una lección de humildad y, a la vez, un instrumento de rebelión. Se convierte en el camino al realismo, y, más tarde, al impresionismo. Nuestros pintores no vieron claramente esos cambios y continuaron atados a sus temas de academia o, cuando vuelven al Perú, a sus retratos. El único paisaje peruano es el de Ocopa que pintó Laso. Merino también hizo algunos paisajes, pero como estudios de taller. Los de Baca Flor son extranjeros y sin gran emoción. Hay pocas escenas de la ciudad, alguna puerta en Merino, unos arcos, unos techos en Laso y eso es todo. El ambiente que pinta Castillo en sus evocaciones es más bien decoración romántica y desde que Hernández funda la Academia, en el Perú, el paisaje es colocado en un nivel secundario. Con el impresionismo, Barreda sobre todo, nos llegan paisajes de otras partes. En verdad, es Mario Urteaga el primero que se acerca al paisaje peruano con amoroso respeto y mueve en él a sus indios de carne y hueso por la primera vez. Por eso hemos dicho que Mario Urteaga ce-

rrando el siglo XIX, comienza en verdad la auténtica pintura del Perú.

Todavía cabe señalar un hecho interesante: la casi totalidad de los pintores del XIX fueron descendientes directos de españoles o mulatos. La influencia indígena se observa sólo después, como en Mario Urteaga. Fueron mulatos Pablo Rojas, Mariano Carrillo, el negro Oblitas que pintó a Túpac Amaru, Gil de Castro, Pancho Fierro, José Effio. Los mulatos no fueron a Europa. Aprendieron su arte de los artistas de la colonia o, como Gil de Castro, de algún maestro extranjero que vivió en América. La mayor parte fueron autodidactas como Pancho Fierro, inclinados a la pintura de costumbres y de tipos. Suplieron con su ingenio y su vigor expresivo las deficiencias de dibujo y de técnica que no podían evitar.

Los indígenas trabajaron más en las artes populares, en los mates burilados y en los tejidos. Ese maravilloso mundo de personajes y de paisaje, de animales y de flores que se mueve en los mates burilados, es, probablemente la contribución más pura y de más alta calidad artística que ha producido el pueblo del Perú hasta hoy. Es una lástima que afanes comerciales estén prostituyendo ahora sus temas y sus técnicas. Por otro lado, habrá que estudiar un día la pintura anónima de provincias, que todavía está en las iglesias de pueblo y en donde sin duda, se encontrarán elementos originales y vigorosos que revelan la influencia del indígena peruano.

Terminemos preguntándonos, en general, si es saludable para el arte de un país ese tipo de aprendizaje en academias foráneas, que puede explicarse y ser indispensable en actividades científicas, donde el desarrollo de la técnica está determinado por una tradición de investigaciones sostenidas por abundantes medios económicos y por las necesidades crecientes del desarrollo industrial. Pero en el arte, en el que el dominio de una técnica es más cuestión de trabajo, que de medios complicados exteriores, tiene que producirse necesariamente un desarraigo que hoy día se disfraza de universalismo, pues no puede separarse la técnica artística y los elementos de la expresión plástica, del medio en que se vive y frente al cual la obra de arte nace como una respuesta inevitable.

LOS PINTORES PERUANOS DEL SIGLO XIX

Los pintores del siglo XIX pueden ser clasificados en tres grupos (ver cuadro). El primero, desde los comienzos del siglo hasta 1870. Es el núcleo más característico y comprende a los artistas nacidos hasta 1830 y muertos entre 1870 y 1880 y cuya mejor producción puede señalarse entre 1840 y 1870. El segundo grupo de 1850 al 1900, comprendiendo a los artistas nacidos en la segunda mitad del siglo y que al llegar el 900 habían hecho ya casi toda su obra importante. El tercer grupo son los artistas que al llegar el 900 tenían de 20 a 30 años y estaban ya formados dentro del siglo XIX. Los tres grupos nos dan un total de veintisiete artistas, la mayor parte de ellos, de gran significación en la historia de nuestro arte. Los demás, de un valor mediano que, no obstante, permite formarnos una imagen general de todo ese período. De los veintisiete, veinte estudiaron en Europa y ocho se establecieron para siempre allá. Solamente siete no salieron del Perú.

El primer grupo sale de la colonia y, perdida la influencia de la Iglesia, el retrato se convierte en su principal actividad: Rojas, Gil de Castro, Carrillo. Primero pintan a virreyes y cortesanos, luego a generales y libertadores. Un poco trashumantes, como Gil de Castro, van con los ejércitos y reciben honores y grados. Los Congresos y Municipios rinden su homenaje a los libertadores obsequiándoles retratos que luego se copian varias veces, para fomentar el culto al héroe. Pero cuando esos cambios políticos se aquietan y ya somos república, nuestros jóvenes artistas hacen su aprendizaje con algún maestro de pueblo, como Montero, en la Academia de Pintura que dirigieron Cortéz y Merino y, finalmente, en Europa, en donde tratan de permanecer el mayor tiempo posible. Integran el grupo, además de los mencionados, Pancho Fierro, Ignacio Merino, Federico Torrico, Francisco Laso, Juan de Dios Ingunza, Luis Montero, Federico Calmet, siendo las figuras más importantes Gil de Castro, Pancho Fierro, Merino, Laso y Montero.

* La pintura total de este siglo tiene el signo del neoclasicismo romántico y del realismo controlado siempre por la academia. De todo su trabajo, son admirables los retratos de Gil de Castro, la

compleja obra de Merino, de sólido dibujo y de gran ciencia pictórica, los retratos de Laso, dignos de cualquier museo, el "Alfarero" y la "Lavandera" del mismo pintor; el intento monumental de Montero. La obra de Pancho Fierro, desligada de la tradición y sin formación académica, tiene otra significación. Es la obra admirable de un autodidacta que hace de la calle su escuela, su tema y el fin de su arte.

Históricamente, este grupo pasó en su niñez por todas las vicisitudes que siguen a la independencia, a los cuartelazos y a la inquietud de las batallas callejeras y del clima de los cambios sorpresivos. Su juventud debe haber visto a los primeros presidentes peruanos y debió contemplar en las calles de Lima la agitación ante el paso de las tropas en ese momento triunfantes. Después la historia del Perú les toca por temporadas. Pero les correspondió la guerra con España y la peste amarilla y algunos murieron poco antes de la guerra con Chile.

El segundo grupo ha sido poco estudiado y comprende a Federico del Campo, Francisco Masías, José Effio, Fernando Zeballos, Abelardo Alvarez Calderón, Rebeca Oquendo, Alberto Lynch, Carlos Jiménez, Daniel Hernández, Teófilo Castillo, Juan Lepiani, Luis Astete y Carlos Baca Flor. Todos ellos han salido un poco del cuadro de historia y de las evocaciones literarias. Algunos ensayan la pintura de historia con tema peruano, que ya había iniciado Montero con sus "Funerales de Atahualpa". Nos referimos a Zeballos con su "Juramentación de Cáceres en Arequipa" y a Lepiani con tantos de sus temas históricos.

Pintan más cuadros de género, interiores, escenas domésticas, figuras solas y siempre retratos y algunos paisajes y naturalezas muertas. En este grupo hay que citar a Masías, muy aplaudido en su tiempo, pintor de buenos retratos y de excelentes naturalezas muertas. Hay que citar a Federico del Campo, que se convierte en un pintor de la ciudad de Venecia, con un arte fino, documental y minucioso. A Carlos Jiménez un pintor extraño, admirable colorista y dibujante, que desapareció en Europa. A José Effio pintor de costumbres con gran agudeza de observación y escaso dibujo. A Alberto Lynch delicado retratista de mujeres mundanas y de finas jóvenes románticas. A Daniel Hernández, gran maestro de la pintura en el Perú. A Teó-

filo Castillo, con sus evocaciones coloniales y su inteligente crítica de arte y a Carlos Baca Flor, gran retratista y dibujante eximio y gran trabajador también.

El clima cultural ha cambiado un tanto: se hacen exposiciones colectivas al fin del siglo. Jiménez gana un Primer Premio y la Oquendo una Medalla de Plata. En lugar de la Academia que dirigía Merino existe la Academia Concha y la Municipal. Pero el viaje a Europa sigue siendo inevitable. Lo exigen los parientes, lo aconsejan los amigos y los maestros de academia y lo facilitan a veces los gobiernos. Ya hemos hablado de su influencia.

El tercer grupo incluye a los artistas más jóvenes del '800. Consideramos aquí a Eguren porque proyectando su poesía a la pintura, hace una pequeña obra simbolista, técnicamente deficiente pero poéticamente significativa. Incluimos a Barreda, magnífico pintor impresionista al modo de Manet, de Sorolla o de Joaquín Mir. A Canaval, pintor de temas bohemios con grandes empastes que el tiempo ha ennegrecido y finalmente a Mario Urteaga, el primer artista que trae al indio a la pintura.

Admiramos la obra de todos aquellos artistas que como Merino y Laso vivieron preocupados por la pintura en sí, a pesar de los límites estrechos del academismo, y que lograron producir las bellas obras que forman nuestra herencia colectiva. Pero como una historia del arte no es solamente el inventario de una época ni la presentación fría o entusiasmada de la obra de sus artistas, buscamos las razones de ese arte y las raíces para la obra, cosa que todavía no hemos hecho. Por eso señalamos a Pancho Fierro y a Mario Urteaga como los extremos de un eje en el cual pueda girar una obra que se estructure con caracteres propios del país. Los caricaturistas peruanos, los artistas populares de mates burilados, las aproximaciones tímidas o felices al paisaje y a la gente del país con elementos positivos que pueden contribuir al desarrollo de ese arte que estamos buscando. Siempre habrá que repetir que la consideración respetuosa y profunda de las propias raíces, en un ambiente dado, es el único camino para la comprensión de la obra con valor universal y permanente.