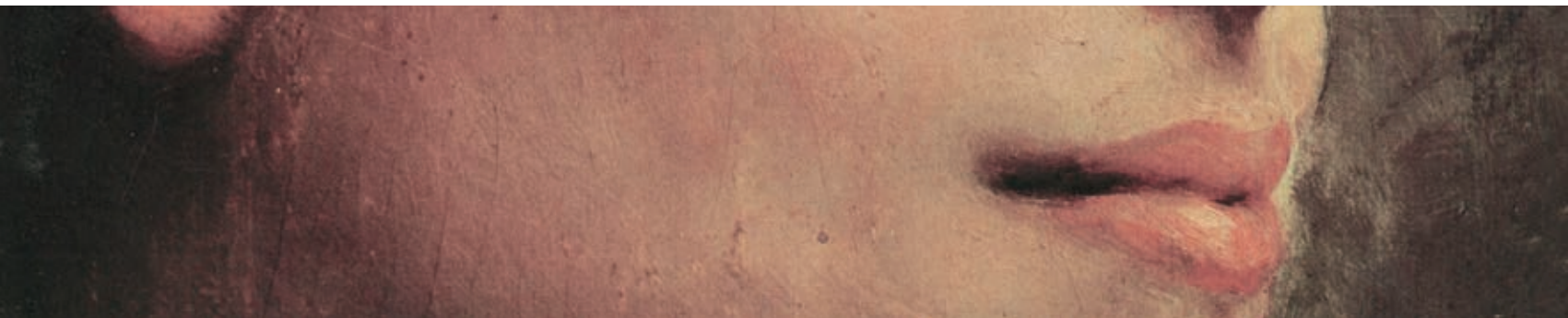
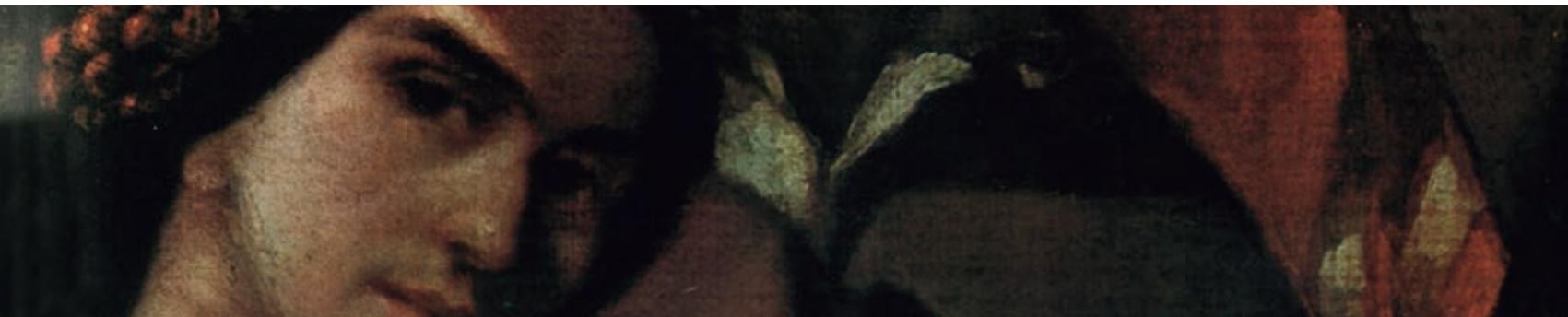


PINTURA CONTEMPORANEA







ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU





PINTURA CONTEMPORANEA

PRIMERA PARTE
1820-1920



© Copyright

Banco de Crédito del Perú

MCMLXXV

Lima Perú

Colección

ARTE Y TESOROS DEL PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo

Werner Lang



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

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 contemporaneamente 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 resumen 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 ya 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, Samanéz, 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 ocres 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 As-tete 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.

NOMBRE	VIDA	EDAD	VIAJES	AUSENTE DEL PAIS	AÑOS EFECTIVOS EN EL PERÚ
Pablo Rojas	1760-1840	60 años	No viajó		
Gil de Castro	1783-1841	58 años	Sale de 12 años	30 años ausente	Vuelve de 42 años
Pancho Fierro	1809-1879	70 años	No viajó		
Ignacio Merino	1817-1876	59 años	Sale de 10 años	37 años en París	12 años en el Perú
Federico Torrico	1820-1879	59 años	Sale de 12 años	27 años ausente	20 años en el Perú
Francisco Laso	1823-1869	46 años	Sale de 19 años	14 años en Europa	13 años en el Perú
J. D. Ingunza	1824-1874	50 años	Sale de 19 años	31 años ausente	No vuelve
L. Montero	1826-1860	43 años	Sale de 20 años	19 años ausente	4 años en el Perú
T. Calmet	1831-1867	36 años	Sale de 22 años	14 años en Europa	1 año en el Perú
F. del Campo	1837-1914	77 años	Sale de 30 años	47 años ausente	No vuelve
F. Masías	1838-1894	56 años	Sale de 16 años	10 años ausente	30 años en el Perú
José Effio	1845 —	—	No viajó		
F. Zeballos	— —	—	Fue a Europa		
A. Alvarez Calderón	1847-1911	64 años	Sale de 25 años	38 años ausente	
Rebeca Oquendo	1850-1941	83 años	Fue a Europa		
Alberto Lynch	1855-1931	80 años	Sale de 20 años	60 años ausente	No vuelve
C. Jiménez	— —	—	Fue a Europa		No vuelve
D. Hernández	1856-1932	76 años	Sale de 18 años	44 años ausente	Vuelve de 62 años
Teófilo Castillo	1857-1922	65 años	Sale de 20 años	28 en Europa	Vuelve de 48 años
J. Lepiani	1864-1943	79 años	Fue a Europa		
L. Astete	1867-1914	47 años	Sale de 16 años	10 años ausente	21 años en el Perú
C. Baca Flor	1867-1941	74 años	Sale muy niño	71 años ausente	3 años en el Perú
J. G. Samánez	1870-1920	58 años	Fue a Europa		
J. M. Eguren	1874-1942	68 años			
Fco. Canaval	1877-1911	34 años	Sale Joven	No vuelve	
Mario Urteaga	1875-1957	82 años	No viajó		
E. D. Barreda	1879-1944	65 años	Sale Joven	Vuelve sólo a exhibir	

ARTISTAS EXTRANJEROS EN EL PERU DEL SIGLO XIX

En el desarrollo del arte peruano del siglo XIX es preciso mencionar a los artistas extranjeros que participaron en él de algún modo. Unos llegaron en expediciones científicas, como los que vinieron con Raymondi y con Humboldt. Otros pasearon el Perú con un criterio turístico, dibujando y haciendo acuarelas a cambio de la máquina fotográfica que les falta entonces. Apenas proclamada la Independencia, llegaron a Lima muchos fotógrafos y artistas que se instalaron en la ciudad. Varios de ellos eran muy buenos caricaturistas e ilustradores. Otros nos visitaron por razones diversas, como Angrand, diplomático que representó a Francia por cerca de dos años y cuya bella obra gráfica se ha publicado recientemente en un libro de mucho interés. Otros fueron llamados como Monvoisin, Drexel, Gras, etc., para pintar a los señores de la sociedad limeña, y otros, finalmente, llegaron movidos por un interés artístico, como Bonnaffé y Vidal, que hicieron dibujos de costumbres y de tipos, semejantes en su tema a los de Pancho Fierro. (Un problema interesante de investigación es el de la relación que existe entre los dibujos de Pancho Fierro y las litografías de Vidal y, más tarde, las de Bonnaffé).

Rugendas es otro pintor que paseó toda América y contribuyó positivamente al desarrollo de nuestro arte.

La influencia de estos artistas debe haber sido notable; pero no modificó mayormente la línea académica que nuestros pintores recibían en Europa. Ellos mismos eran un producto de ese academismo, salvo en el caso de Humboldt o de Raimondi que dibujaron espontáneamente las flores, los paisajes y los frutos que su interés científico descubría. Existe, no obstante, una diferencia fundamental: casi todos estos artistas extranjeros se interesaron en este país como espectáculo; vinieron a registrar en sus dibujos nuestros modos de vivir y nuestro tipo racial, que generalmente se les escapa de las manos. Arte documental, científico o de simple curiosidad humana; pero sin penetración en la naturaleza y en el destino de nuestro pueblo.

En esta lista hay americanos, franceses, alemanes, austriacos, suecos, ingleses, españoles y de varios otros países de América. Mu-

chos de sus trabajos se imprimieron en Europa, en series litográficas (Vidal, Bonnaffé), otros quedaron inéditos como los de Angrand o llegaron a los museos y a las colecciones privadas como los de Rugendas. En los salones de muchas casas de Lima y en varios lugares oficiales cuelgan los retratos de Drexel, Monvoisin, Gras, Menesi.

Los dibujos del fraile Barúa y los que ilustraron los nueve libros de la pastoral de Trujillo en el Perú (1790) de Martínez de Compañón, son los antecedentes de esta contribución extranjera a nuestro país. Luego vienen:

José del Pozo, en el Perú de 1806 a 1821.

Matías Maestro, muerto en 1835. Español de origen.

Francisco Javier Cortéz, de Quito, que estuvo en el Perú en 1841, de 56 años, y que dirigió la academia que fundara Abascal.

José Anselmio Yañez, ecuatoriano. En el Perú de 1830 a 1860.

Raymundo Monvoisin, francés, que alrededor de 1845 pintó a varias personas notables en Lima. Murió en 1870.

Martín Drexel, austriaco, retratista de personajes también y que estuvo en Lima tres años hasta 1829.

Juan Mauricio Rugendas, alemán, dibujó entre Lima y Arequipa de 1838 a 1844. Murió en 1858.

Amadeo Gras, francés, en Lima del 1841 al 1844, retratista. Murió en 1871.

Bartolomé Lauvergne, y Augusto Fisquet que hicieron dibujos documentales. Viajeros.

Emerick Vidal, inglés. Estuvo en Lima de 1820 a 1830 e hizo una colección de litografías y dibujos de Sud-América.

M. L. Angrand, diplomático francés, estuvo en Lima entre 1836 y 1839. Su colección de dibujos se ha publicado en 1974.

Antonio Menesi, italiano, retratista en Lima de 1833 a 1847.

Ernesto Charton, pintor costumbrista muerto en 1877.

Max Radiguet, dibujante de costumbres y humorista. Estuvo en Lima desde 1841 y 1845. Murió en 1871.

Manuel Ugalde, ecuatoriano, vivió en Lima de donde fugó a Bolivia en 1830.

Antonio Raimondi, sabio y dibujante naturalista. En Lima en 1850.
James Orton, norteamericano, geólogo. En Lima de 1867 a 1873.

Fino dibujante.

Henderson, dibujante sueco.

George Washington Carleton, norteamericano, en Lima en 1883,
muerto en 1901.

A. A. Bonnaffe, francés. En Lima en 1856. Autor de una magnífica
serie de estampas de tipos y costumbres.

L. Williez, en Lima en 1855, humorista, autor de caricaturas y per-
sonajes. Conocido por sus "Adefecios".

Leonardo Barbieri, italiano que tiene su academia en 1860.

Julio Olarte, norteamericano, en Lima entre 1874 y 1878.

Nicolás Palas, muerto en Lima en 1888, hizo los retratos de varios
artistas peruanos.

Nótese que la mayor parte de estos artistas extranjeros estu-
vieron en Lima entre 1835 y 1860, es decir, en la época más impor-
tante del primer grupo de nuestros pintores. Debe investigarse pa-
cientemente las relaciones que pudieron existir entre estos pintores
visitantes y los artistas peruanos. De todos modos, es sintomático
el hecho de que ninguno de ellos, ni nacional ni extranjero hablara
de Pancho Fierro, por ejemplo. Es también un tema de investigación
el desarrollo de la crítica artística en el país y de la apreciación de
nuestros propios artistas. Torrico comenzó haciendo comentarios a
la pintura peruana; pero es casi al acabarse el siglo que recién se
interesan los intelectuales en la obra de los artistas.

De este modo, terminamos la imagen de un siglo de forma-
ción y búsqueda, siglo heróico en muchos sentidos, en el que la sen-
sibilidad del artista peleó también, a su manera, la batalla por la
definición de linderos y por la subsistencia y afirmación de caminos
definitivos y propios.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Z. Niepce". The signature is written in a cursive, flowing style with a prominent initial "Z" and a long, sweeping underline.



PANCHO FIERRO

1809-1879

DENTRO del aprecio popular contemporáneo, el nombre de Pancho Fierro llena el siglo XIX. Con Ricardo Palma, la Perricholi y el Puente y la Alameda, Pancho Fierro completa la estampa del pasado romántico del país. En verdad, constituye un episodio central de nuestra vida artística: la primera reacción definida y distinta frente a la influencia europea que todavía no logramos sacudir. No es que su caso de pintor popular sea el único.

Todos los pueblos de la tierra han tenido artistas dedicados a la interpretación del rico mundo de su vida cotidiana, de sus personajes característicos, de sus costumbres y maneras. Contemporáneos de Pancho Fierro en América con la misma preocupación artística que él fueron, por ejemplo, Landaluze en Cuba, Carlos Morel en la Argentina, Antonio Caro en Chile, Almeida en Brasil, Pinto en Ecuador, Mercado en Bolivia, Arrieta en México... y en nuestro propio país, junto a Pancho Fierro dibujaron y pintaron costumbristas como Vidal, Fisquet, Rugendas, Henderson, Carlston, Angrand, Bonaffé y tantos otros. La pintura de ese género es la única raíz poderosa de donde puede surgir en los pueblos un arte rico de validez universal. Y hasta dentro de la obra misma de algunos artistas, como Rembrant, Goya o Brueghel, encontramos pinturas de tipos y costumbres hechas con el mismo amor e igual calidad artística que sus composiciones más difíciles. Citemos todavía a Daumier y Hokusay que hicieron del espectáculo cotidiano de la calle el tema central de su arte extraordinario. Pero Pancho Fierro posee cualidades propias que le hacen el pintor más vigoroso y actual de

su época, el iniciador de la auténtica pintura peruana.

Nace Pancho Fierro al comenzar el siglo XIX, en 1809. Su padre se llamaba Nicolás Fierro y su madre Carmen. No hay otros datos sobre su vida, salvo que se casó con doña Gervasia Cornejo, que tuvo un hijo que murió de soldado y dos hijas mujeres; que vivió en varios barrios de Lima (Porrás lo encuentra en 1853 en una casa de Santa Apolonia), y que murió el 28 de Julio de 1879 en el Hospital 2 de Mayo, víctima de una pulmonía consecuenta a una hemiplejía. Tenía 70 años de edad.

Escritores que le conocieron lo describen como hombre obsequioso, de gran urbanidad, galante por costumbre y sencillez de trato. "Era de color honesto, mulato, de más de mediana estatura, grueso, de barba cerrada, mirada penetrante, habilidísimo y de lo más agudo". En el retrato que le pintó Palas en 1858 se confirma esa imagen. Como Gil de Castro, su vida cubre las tres etapas más significativas de nuestra historia: la Colonia, la Independencia y la República. Tenía doce años cuando se proclamó la Independencia. Tenía 39 en la primera presidencia de Castilla. En la guerra contra España tenía ya 56 años. Vivió la epidemia de fiebre amarilla que Laso ayudó a combatir y murió el mismo año de la guerra con Chile.

Estas fechas nos sirven para aproximarnos a las diversas épocas de su producción artística, pues no hay otros documentos sobre su vida y su obra. Pancho Fierro debió ser, a juzgar por su pintura, gran conversador, ameno, fácil, amigo de todos; debió vivir en las plazas, en los cafés, mirando el espectáculo



PANCHO FIERRO. - Tapada y Penitente. Acuarela sobre papel. 24 x 10.5 cm. Colección Banco de Crédito del Perú.



PANCHO FIERRO. - Montonero Escobar. (atribución). Oleo sobre lienzo. 42.5 x 31.5 cm. Colección Privada.

diario de la calle. Y, sin embargo, ninguno de los artistas contemporáneos a él menciona su nombre: Gil de Castro, Merino, Laso, Montero, Bonaffé, Angrand... nadie. Ni los escritores, que debieron ser sus amigos también. Solamente pocos años antes de su muerte se comienza a hablar de él y de su fama. Villarán, Palma, de Lavallo, Castillo. Se busca y colecciona su obra. Se comenta. Se consagra. Pero en la época de su mayor producción, nadie. Y eso que sus dibujos se vendían en el centro de la ciudad, en la casa Ricordi por ejemplo. Hay otra circunstancia que dificulta el conocimiento de Pancho Fierro: que él nunca firmaba sus dibujos. Es don Ricardo Palma quien, irrespetuosamente, puso nombre de Pancho Fierro a muchas acuarelas, les dio títulos y las cruzó vertical u horizontalmente, con leyendas y explicaciones caprichosas y fechas y nombres con frecuencia equivocados.

¿Cuánto produjo Pancho Fierro? Sumando los dibujos y acuarelas que integran las diversas colecciones conocidas: del Banco de Crédito del Perú, de la Municipalidad (Antes de Palma y antes de La Rosa y Otero); de Jacoby, de José Antonio de Lavallo y Arias de Saavedra, de Manuel Cisneros (antes de García Calderón), de la Hispanic Society de Estados Unidos, de Argentina, de Francia (Angrand) y de Rusia (78

acuarelas compradas en 1853), se tienen unas 1,200 obras. Un número apreciable, sin considerar las falsificaciones, las falsas atribuciones y los muchos dibujos perdidos o aún no descubiertos. Posiblemente, los años que van de 1850 a 1870 son los mejores años de su labor artística.

Casi todas sus acuarelas, de un pequeño formato semejante, se han mantenido más o menos bien a través de los años, tal vez porque estaban protegidas en álbumes. Pancho Fierro esbozaba generalmente a lápiz, luego manchaba con la acuarela, reforzaba después con un pincel fino y trazos enérgicos, volvía a poner color con toques francos y resueltos y sombreaba con un sombreado elemental, generalmente hacia los bordes del dibujo. Casi nunca hacía fondos y creemos que esos cielos azules de varias de sus acuarelas, no fueron pintados por él, pues no tienen su estilo de poner el color, sino por algún colaborador gratuito contemporáneo a él o posterior. Sus temas están siempre centrados en la hoja de papel, con una recortada sombra gris que los une al suelo y con un dibujo rudo, con errores, con soluciones iguales, como las de las manos, por ejemplo, que se repiten muchas veces. Como a Gil de Castro, las masas le preocupan menos que los detalles. Las resuelve con toques rápidos y desiguales; pero se demora en los detalles finos, botones, adornos, galones, rayas en las telas, etc., concediendo al detalle una función adjetivadora, definidora de la condición del personaje dibujado. Su técnica es siempre la acuarela, con una paleta a base de siena tostada, el bistre ó sepia, el negro, el ocre amarillo, un verde de cobre, el azul ultramar, un bermellón y el blanco, que usa de vez en cuando.

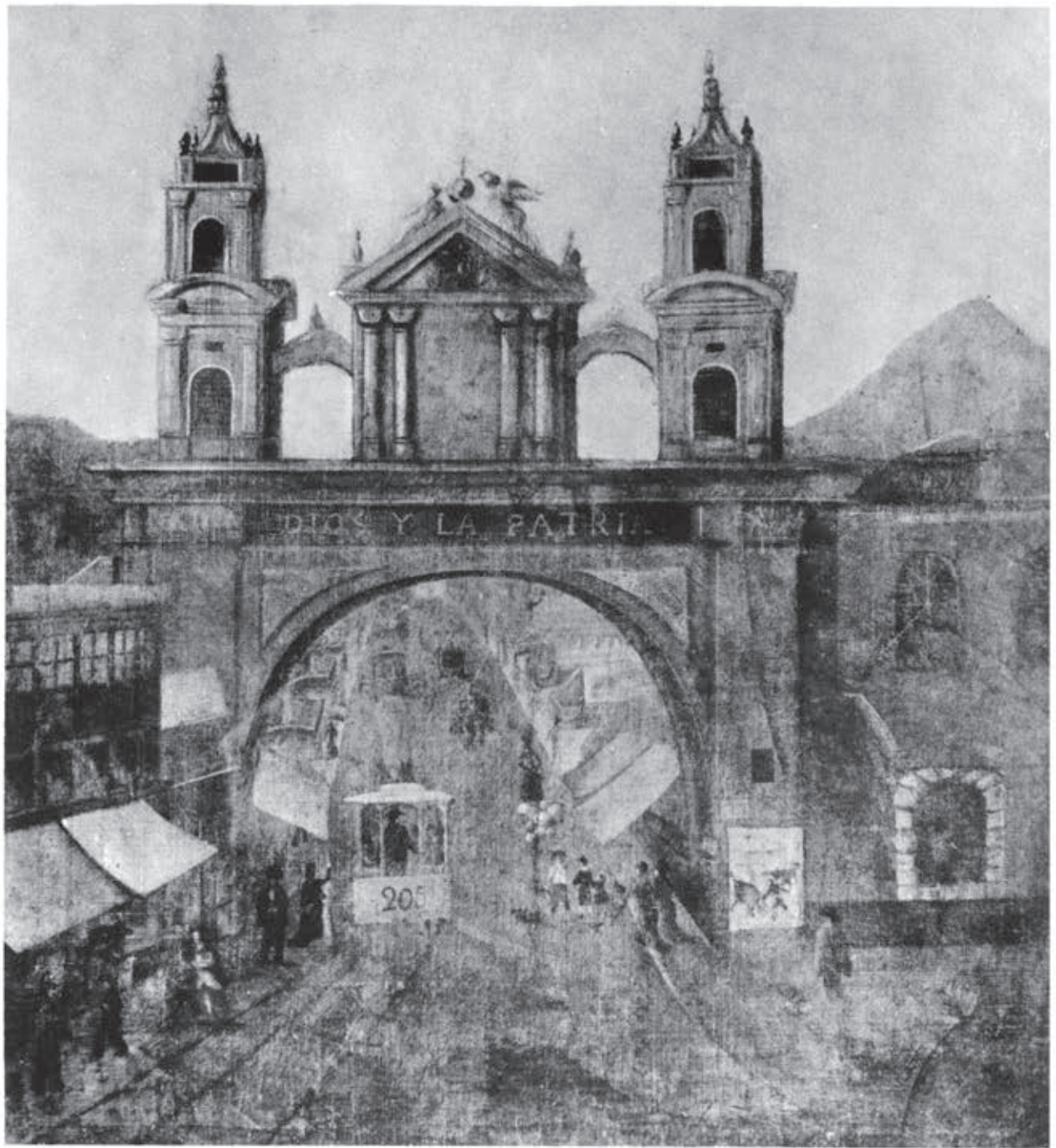
Se dice que pintaba también murales en casas particulares, carteles para toros y algunos cuadros al óleo. Hemos encontrado 3 obras de ésta técnica que se le atribuyen: "El Montonero Escobar", en la figura de un negro violento y robusto, caballero de un brioso caballo blanco, y dos escenas originales que llevan las inscripciones siguientes: "Lo hizo Pancho Fierro, de edad de 26 años" y "Matrimonio del Conde con la Indígena". Son dos pinturas bellas, llenas de movimiento y de gracia, con los personajes muy parecidos a los que pinta Pancho Fierro en sus acuarelas y con el mismo humor travieso y zumbón. ¿Serán de él? Son, de todos modos, una muestra brillante de arte popular, lleno de sabor y fuerza, ajeno al arte académico de los artistas europeizados. Se les debe estudiar con más calma.



PANCHO FIERRO. - Yendo a la Jarana. Acuarela sobre papel. 17 x 22.5 cm. Colección Privada.



PANCHO FIERRO. - Plaza de Acho. Acuarela sobre papel. 17 x 22.5 cm. Colección Privada.



PANCHO FIERRO. - Arco de la Plaza de Armas. Oleo sobre lienzo. 72 x 70.5 cm. Colección Privada.

Con esos elementos simples, con aquellos errores de dibujo propios de un modo primitivo de ver la figura humana, Pancho Fierro realiza la obra más característica de su época e inicia, lo repetimos, la pintura propiamente peruana. Poseía un gran sentido del movimiento, el instinto de las proporciones y de la composición, una gran capacidad para captar la expresión de los gestos y de las actitudes, para buscar lo esencial de la forma y para encontrar el sentido humorístico de los actos humanos. Gran observador natural de la condición humana, instintivo simplificador del hecho, de la costumbre, del tipo característico. Y todo lleno de una gracia ligera, de una comicidad sin amargura ni resentimientos. No es profundo ni posee un sen-

tido filosófico o social. Es gracioso, bondadoso y sano. Sabe reír y sabe mirar. Es también, esencialmente limeño, por su modo festivo de convertir el hecho público en motivo de risa, para criticarlo veladamente o para disminuirlo en importancia.

Sin duda hay ciertas ideas claras en Pancho Fierro: se vé su liberalismo en el modo de dibujar curas y monjas, su sentido igualitario en la manera indiscriminada con que se burla de los personajes más altos; su respeto por las mujeres, su cariño por los niños, su cordial actitud con los mendigos, su afición popular por todo lo que constituye la unidad espiritual de un pueblo. Sus acuarelas encierran la imagen total de la Lima de entonces, de sus calles transi-

tadas de vendedores, de frailes y beatas, de mendigos, de abogados, médicos, toreros, militares, funcionarios, borrachitos, desocupados; de procesiones, fiestas y actos solemnes; de españoles, indios, negros, mulatos y mestizos, de hombres, mujeres y niños de toda edad y condición. Ante ese mundo movedido y pintoresco, Pancho Fierro no asume el papel de censor o de jurado. Carece de los medios plásticos, de la inquietud intelectual y de la perspectiva necesaria para enjuiciar de otro modo aquella sociedad cambiante en la que se mueve. Pero es un actor de ella y logra fijarla para la historia en una obra que es la crónica risueña y veraz de una época en la que se estaba jugando todo el destino de América.



PANCHO FIERRO. - Fiesta de Matrimonio. Oleo sobre lienzo. 36.5 x 54 cm. Colección Privada.



PANCHO FIERRO. - Matrimonio de la India con el Conde. Oleo sobre lienzo. 36,5 x 54 cm. Colección Privada.

PABLO ROJAS

1780-1840

EN el gremio de pintores de Lima figuró Pablo Rojas hasta 1839, y aunque solamente hemos podido encontrar el año de su nacimiento, el de 1780, parece que es otro de los artistas, mulato de nacimiento, que al igual que Pancho Fierro, vivió en Lima toda su existencia.

En el Museo Histórico de Magdalena existe un retrato de Bolívar pintado por él y que la Municipalidad de Lima ofreció al Libertador en febrero de 1825, cumpliendo el Decreto Supremo del Congreso Constituyente, que así rendía honores a Bolívar, quien posó personalmente para Pablo Rojas. Es una obra áspera, sin grandes conocimientos de dibujo, con curiosas correcciones en las dimensiones de la figura; pero con interesantes observaciones sobre el carácter del retratado.



PABLO ROJAS. - Simón Bolívar. Oleo sobre lienzo. 210 x 136 cm. Museo Nacional de Historia.

JOSE GIL DE CASTRO Y MORALES

1783-1841

GIL de Castro y Morales, el mulato Gil o como sus cargos le nombran: Primer Pintor de Cámara del Gobierno Peruano, Cartógrafo del Ejército Libertador, Capitán de Ingenieros del Ejército de Chile, es el pintor de más importancia al comenzar el primer siglo del Perú republicano.

No se ha encontrado una información completa de su vida; pero se sabe, sustancialmente que nació en Lima en 1783, siendo sus padres don Mariano Castro y doña Leocadia Morales, y que murió de 58 años, en 1841 (*). En 1792 vivía en Lima, en la calle Aldabas; pero a los doce años de edad fue llevado a Chile. Desde 1805 a 1822 residió en ese país, salvo una estadía de 3 años (1811 - 1814) en la Argentina. En Santiago, a los 34 años de edad, se casó con la española doña María de la Concepción Martínez. Por circunstancias nacidas de la lucha de la Independencia, pasó de Rancagua a la provincia de Cuyo y se incorporó al ejército libertador, entrando con él a Santiago. En Chile le nombraron Topógrafo y Capitán del cuerpo de ingenieros, Cosmógrafo y Proto-autógrafo del Supremo Director. Debieron apreciarle altamente en Chile pues le hicieron miembro de la Legión del Mérito. Con los ejércitos de San Martín viene Gil de Castro a Lima, donde es nombrado Primer Pintor de Cámara del Gobierno del Perú. Fue el diseñador de los uniformes del Ejército. En 1825 fija su residencia en Lima, donde aún estaba en 1832. Hay pocos datos sobre el resto de su vida y no sabemos si regresó a Chile ni cuales fueron las circunstancias de su muerte.

Toda su vida artística, que alcanza unos cuarenta años, está dedicada al retrato y la época que le tocó vivir le permitió convertirse en el pintor de todos los personajes que cambiaron la historia de América. Se conoce un retrato suyo de Fernando VII firmado en 1812 y algunos cuadros religiosos hechos en 1815, como el de Nuestra Señora de las Mercedes; pero Gil de Castro es, esencialmente, el retratista de la Independencia. Casi no hay Capitán de fama que no haya posado para él y es grande el número de sus obras repartidas en Chile, Argentina y Perú. San Martín, Bolívar, Alvarez Tomas, Torre Tagle, de Paula Otero, O'Higgins, Riva Agüero, Sucre, Vidaurre, Orbegoso, José Olaya, Salaverry, Paz Soldán y tantos otros. Sus relaciones con Bernardo O'Higgins en Chile le hicieron el pintor de moda y como tal llegó al Perú, donde Bolívar posó para él varias veces. Casi todos los retratos posteriores de Bolívar se han inspirado en su obra. Alvarez Urquieta en su libro sobre Gil de Castro (1934) señala en Chile 36 retratos del pintor, muchos de ellos en el Museo Histórico de este país y se le llega a considerar como un precursor de la pintura chilena. En el Perú hay un número apreciable de sus obras, tanto en el Museo Nacional de Historia, que guarda la admirable figura de José Olaya, como en el Palacio de Torre Tagle y en varias colecciones privadas.

El prestigio que rodeaba a Gil de Castro era muy grande y ya en su tiempo le llamaban el "pintor de los libertadores". Cobraba 60 pesos por retrato

* Alguien da el año 1850



JOSE GIL DE CASTRO. - Martir Olaya. 1823. Oleo sobre lienzo. 204 x 136 cm. Museo Nacional de Historia.

de vara y media de alto y reunió una pequeña fortuna. Debió ser un hombre de una inteligencia natural que sabía mantener un prestigio ganado sólo con su esfuerzo. Mulato, libre de origen, debió trabajar sin descanso para imponer su arte y el respeto a sus méritos personales. Hay una natural dignidad en toda su obra y una suerte de honestidad frente a sus modelos, a los que puede llenar de joyas y adornos, en poses graves y solemnes pero sin concederles disimulo alguno en la expresión de sus caracteres, que siempre logra reflejar vigorosamente. A travéz de su obra se le ve orgulloso de su arte y de su nombre bien ganado, que suele poner cuidadosamente, con todos sus títulos, al reverso de los cuadros.

A juzgar por su obra, que escapa a las reglas académicas y que no revela un conocimiento profundo del dibujo, Gil de Castro debió ser un autodidacta. Conoció sin duda la pintura de Quito y la tradición artística del Perú y en Chile debió relacionarse con artistas nacionales y extranjeros, pues hay un oficio seguro en la ejecución de sus telas y el estado de conservación de las mismas es apreciable. (*) Libre de las fórmulas impersonales y vacías de la Academia, su pintura es robusta y tiene ese vigor directo que presentan varios pintores contemporáneos a él, que, en diversos países, parecen iniciar una etapa saludable en la pintura de América: Vicente Escobar en Cuba, contemporáneo de Gil de Castro, por ejemplo, Francisco Cabrera, de Guatemala (1781-1845, Juan Lovera de Venezuela, etc. Pintores que no tuvieron un aprendizaje acadé-

mico o lo tuvieron muy limitado; pero que poseían una innata capacidad de observación y un espontáneo sentido de la composición y del color.

Cierta rigidez en las poses, un frontalismo elemental en las figuras, la solución permanente del tres cuartos para la cabeza, y siempre por el lado derecho, con una manera constante de dar luces y sombras; una simplificación caprichosa en los pliegues de las telas, que no siguen la anatomía del cuerpo; una pincelada fundida y un colorido discreto y con frecuencia elegante, y sobre eso, un amor meticuloso por los adornos, los dorados, los botones de metal y los flecos, las guirnaldas y las cintas, casi modelados en relieve sobre el cuadro, con una complacencia ingenua en aquellos detalles de los que dependía la importancia social del retratado. Así se nos presenta la pintura de Gil de Castro, revelándonos su carácter vigoroso y espontáneo. Su personalidad hace el resto. Sobre la ingenuidad de su dibujo y los simples esquemas de su composición, destacan la solidez de sus figuras, la grave dignidad que revelan sus personajes y su madura penetración psicológica; elementos todos unificados por su alegre vitalidad sin refinamientos y por la vida intensa que trasciende de aquellas figuras admirables.

Sorprenden a veces, pero gratamente, sus soluciones en las actitudes y en los elementos utilizados para integrarlas. En el retrato de José Olaya, por ejemplo, todo vestido de un blanco impoluto y bien planchado, con zapatos nuevos, llevando en la mano derecha, ostensiblemente extendida, las cartas del he-

roísmo y en el brazo izquierdo, doblado con mucha gracia, un sombrero nuevo, brillante, que enseña su forro reluciente de seda y que parece ser la mayor razón de orgullo para Olaya. El fondo de rocas, que se supone representan Chorrillos, un cielo de nubes densas y una bonita cinta roja con inscripciones, completan el aire de domingo que tiene todo el retrato. Y ahí están luego los generales, en atención marcial, con las charreteras doradas, iguales cuellos blancos bajo los entorchados, sólidas medallas bordadas casi sobre el pecho. Y ahí está, finalmente, un retrato de mujer, extraordinario alarde de expresión y de vida: una señora de mediana edad, desahogadamente sentada en un fondo gris que sonrío a lo Gioconda y exhibe sobre las abolladuras de su ropa, los adornos escrupulosamente pintados en relieve. El pintor se somete al modelo, le sirve; pero a la vez lo define y lo fija allí, sosteniendo para siempre el tipo de su alma al alcance de la historia...

* Igual explicación puede tener el uso de un sombreado verdoso de origen europeo que casi siempre pone Gil de Castro en sus retratos y que con los años ha dominado los colores de la carne dándoles a los rostros una atmósfera peculiar.



JOSE GIL DE CASTRO. - Francisco de Paula Otero. 1829. Oleo sobre lienzo. 66 x 54 cm. Museo Nacional de Historia.



JOSE GIL DE CASTRO. - Simón Bolívar. Oleo sobre lienzo. 66 x 54 cm. Museo Nacional de Historia.

La S.^a D.^a Agustina
Rojas y Gamboa.



JOSE GIL DE CASTRO. - Doña Agustina Rojas de Gamboa. 1816. Oleo sobre lienzo. 105 x 81 cm. Colección Privada.



PERÚ RECUERDA LOS HECHOS HEROICOS VENERANDO A SU LIBERTADOR

SIMÓN BOLÍVAR
LIBERTADOR
DE COLOMBIA Y DEL PERÚ.
Nació en Caracas el 24 de Julio de 1783.
Murió en la hacienda de San Pedro
de la ciudad de Santa Marta,
el 17 de Diciembre de 1830.
Fue admirable por su valor,
integridad y civismo.
Digno de imitarse
por los americanos.

JOSE GIL DE CASTRO. - Simón Bolívar. Oleo sobre lienzo. 200 x 132 cm. Museo Nacional de Historia.



JOSE GIL DE CASTRO. - Juan Bautista de Lavalle y Sugasti. 1824. Oleo sobre lienzo. (oval). 95 x 78 cm. Colección Privada.





JOSE GIL DE CASTRO. - Doña Josefa Mayo de Montani. 1833. Oleo sobre lienzo. 105 x 85 cm. Colección Privada.
Pág. 50: detalle.

IGNACIO MERINO

1817-1876

JOSE Ignacio María Pedro Nolasco Ramón Merino nació en Piura en Enero de 1817. Era hijo de José Clemente Merino de Arrieta del Risco y Avilés, Juez Real y Comandante Militar de Piura y de doña Micaela Muñoz de Ostolaza Cañete y Ríos, de antiguas familias españolas los dos, que se suben por las ramas de su árbol genealógico hasta Santa Teresa de Jesús, a través de regidores, caballeros de Calatrava, alguaciles mayores, condes, duques y marqueses. A los diez años de edad es llevado a París. Estudia en el Colegio de Emigrados de España y, terminado el bachillerato, entra en el taller del pintor Monvoisin y después en el de Paul Delaroche. Más tarde recorre Italia (Nápoles, Venecia, Roma) haciendo apuntes y acuarelas. En 1838, llamado por su madre, vuelve al Perú. Tenía 21 años. En Lima ingresa como profesor y subdirector de la Academia de dibujo y pintura que dirigía Javier Cortés desde que la fundara el Virrey Abascal. Unos años después, en 1841, es nombrado también catedrático de dibujo del Convictorio de San Carlos. A la muerte de Cortés, Merino toma la dirección de la Academia, hasta 1850. El sueldo era de 600 pesos al año, que nunca cobró Merino por no necesitarlos. Los demás profesores enseñaban gratuitamente, pues no había dinero para el presupuesto. La Academia se trasladó ese año a dos salones de la Biblioteca Nacional, siendo Inspector José Dávila Condemarin, que les proporcionó modelos y estampas. Su capacidad era para doscientos alumnos y sólo tenía ochenta, que hacían clase de 6 a 8 de la noche, los lunes, miércoles y viernes. La enseñanza era gratuita y sólo daban algo

los que podían, para “pagar el alumbrado de las clases”. Entre sus discípulos estaban Laso, Montero, Masías, Arrese y otros.

En 1850 vuelve Merino a Francia e ingresa de nuevo al taller de Delaroche. Viaja luego por España, Holanda, Italia y se establece en París. A los 46 años obtiene una medalla de honor en la Exposición de Bellas Artes de París, con su cuadro “Colón ante los sabios de Salamanca”, medalla que Merino envía emocionado a su madre. El gobierno de Balta compró el cuadro en 2,000.00 soles y está ahora en la Municipalidad de Lima. Y allí en París, dedicado a su pintura, le llegó la muerte el 17 de marzo de 1876. Había estado gravemente enfermo de los pulmones. Murió soltero y sin pariente alguno. En su testamento legó a Lima toda la obra de su taller y a la ciudad de San Miguel de Piura toda su herencia, para obras públicas y especialmente para una pila de agua en la Plaza de Armas. Pidió también que le hicieran una mascarilla de plata, dedicada a su amigo Sescou.

La pintura de Merino está sometida a las influencias de los realistas y románticos de su época. Aunque sigue al principio a Ingres, su romanticismo se mantiene en los límites de la academia neoclásica. Su obra está inspirada principalmente en la literatura y en la historia, poniendo en ella su espíritu cultivado, su sentido del humor y sus preferencias por cierto tipo de indumentaria, de ambiente y de composición. Es un ejemplo su afición por los amplios chambergos, las botas altas, los espadores brillando sobre las terciadas capas coloradas. Son los soldados de Flandes.



IGNACIO MERINO. - El Matón. Oleo sobre lienzo. 100 x 71.5 cm. Colección Privada.

Es la vieja tradición de caballeros y de hidalgos, de la que deben haberle hablado en su niñez, entre orgullo de pergaminos y viejos retratos empolvados.

En la literatura le eran familiares a Merino las obras de Cervantes, Shakespeare, Mérimée, Walter Scott, Gautier, Lamartine. Y en la pintura se reconoce en él la influencia de Rembrandt, de Velasquez, de Terborg, del viejo Rivera, de Rosales y finalmente de Delacroix, quienes a veces son fácilmente identificables en sus cuadros. Sus maestros Monvoisin, Delaroche y Delacroix confirman sus preferencias y su evolución. Es muy significativo que al dejar su primer taller de la Rue Martyrs dejara Merino colgada la paleta que le regaló Delaroche, para seguir, instalado en Boulevard Clichy, a su nuevo modelo Delacroix.

Los títulos de sus cuadros son un resumen de su estética: La Lectura del Quijote, Colón en Salamanca, Frine ante el Espejo, La Venganza de Cornaro, El Collar de Perlas, La Mano de Carlos V., El Hamlet, La Lectura del Testamento, Los comerciantes, y una muchedumbre de bravos, bufones, espadachines, caballeros solitarios y viejos melancólicos. En los temas religiosos, hace frailes cantando, frailes cruzando un río, el Fraile Pintor, la Última Cena, la Aparición de Tobías, San Martín de Porrás, Santa Rosa de Lima y la Resurrección de Lázaro, en la cual trabajaba al morir. De los temas peruanos apenas podemos mencionar una Limeña en el Portal, Las Tapadas y una Jarana en Amancaes, cuadro que en verdad es una jarana en Nápoles o en cualquier otro lugar de la costa italiana. Es tal vez en el libro de Terralla "Lima por dentro y fuera" que

ilustró Merino en 1854, donde se puede apreciar una temática más peruana en su obra, con unos dibujos humorísticos y costumbristas que le merecieron el ser llamado "el Gavarni criollo".

Aunque el crítico Teófilo Castillo habla de 3 períodos distintos en la evolución de Merino, uno tímido, prolijo y sin vigor; otro enérgico y jugoso, y el último más rico de color y de dibujo, creemos que en toda la pintura de Merino hay mucha unidad de estilo y de color. Su dibujo siempre es fino y seguro, recordando al de Ingres y su colorido, emergiendo de sus fondos oscuros, ofrece con frecuencia sonoras gamas cálidas, sostenidas casi siempre por sus famosos toques rojos. Los fondos oscuros han devorado frecuentemente los matices superpuestos y han ennegrecido el cuadro, no importa si utilizaba el pintor pinceladas gruesas de mucha pasta, a la manera de Rembrandt. Tiene Merino cuadros de muy bello colorido como la Lectura del Quijote y la Venta del collar, donde hay gamas ricas de pardos, verdes y rojos de la más noble ascendencia flamenca. Acostumbraba Merino utilizar el mismo dibujo para varios cuadros y hay manos que se repiten, por ejemplo, y viejitos y frailes que se pasean por varios cuadros de Merino, posando de diversas maneras.

El tema histórico muchas veces es sólo un pretexto para organizar una composición, para pintar trajes vistosos que permiten juegos de colores y una cierta complacencia en determinadas modas y en ciertos climas históricos que recordamos románticamente. Pero a veces también y por eso mismo, nada une a esos personajes que se inmovilizan

dentro del escenario que es el cuadro; parecen todos posando cada uno independientemente, sin relación con lo que los otros hacen o piensan. Falta una pasión que agita a todos dentro de un mismo clima, ya que una verdadera composición no es un conjunto de retratos separados. Merino logra con frecuencia sobrepasar este peligro.

Al lado de sus composiciones, Merino pintó muchos retratos, en los que las figuras emergen siempre de sus característicos fondos oscuros, meditativas y expresivas. Pintó también algunos autorretratos y fue a su vez pintado por Laso, Palas y Montero. Dice Ricardo Palma que Merino era alto, robusto, gallardo, de modales llanos, afable, alegre y adinerado. Siempre rodeado de modelos bellas y elegantes, a pesar de lo cual jamás pintó un desnudo. Trabajador infatigable, pintó hasta el último día de su vida y si no tuviéramos la herencia de su obra admirable, su labor docente y su ejemplar y leal dedicación a la pintura, bastarían para asegurarle plenamente el alto lugar que ocupa en la historia de nuestra cultura.

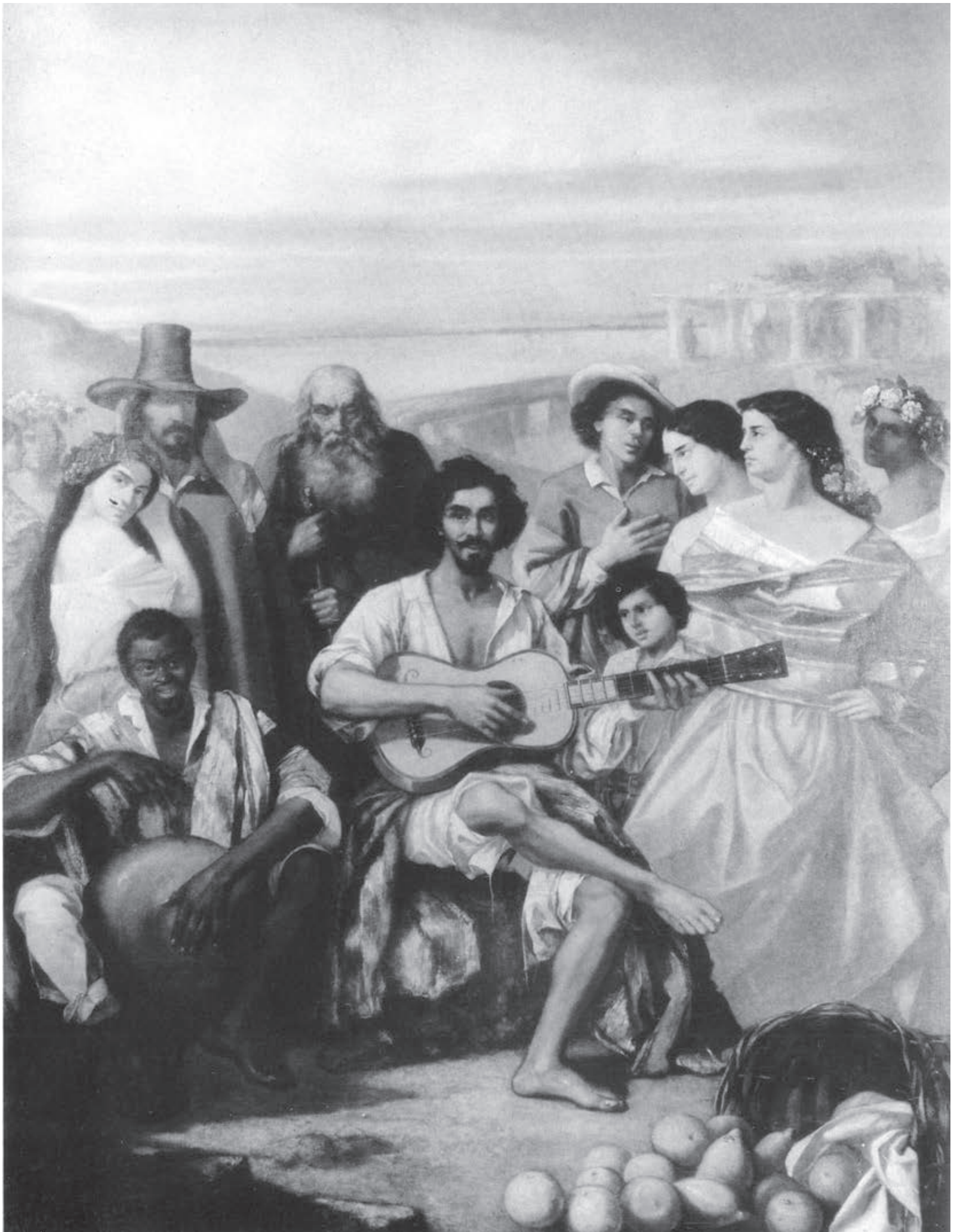


IGNACIO MERINO. - La Venta del Collar. Oleo sobre lienzo. 157 x 125 cm. Colección Privada.



IGNACIO MERINO. - La Apertura del Testamento. Oleo sobre lienzo. 145 x 235 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.
Pág. 57: detalle.



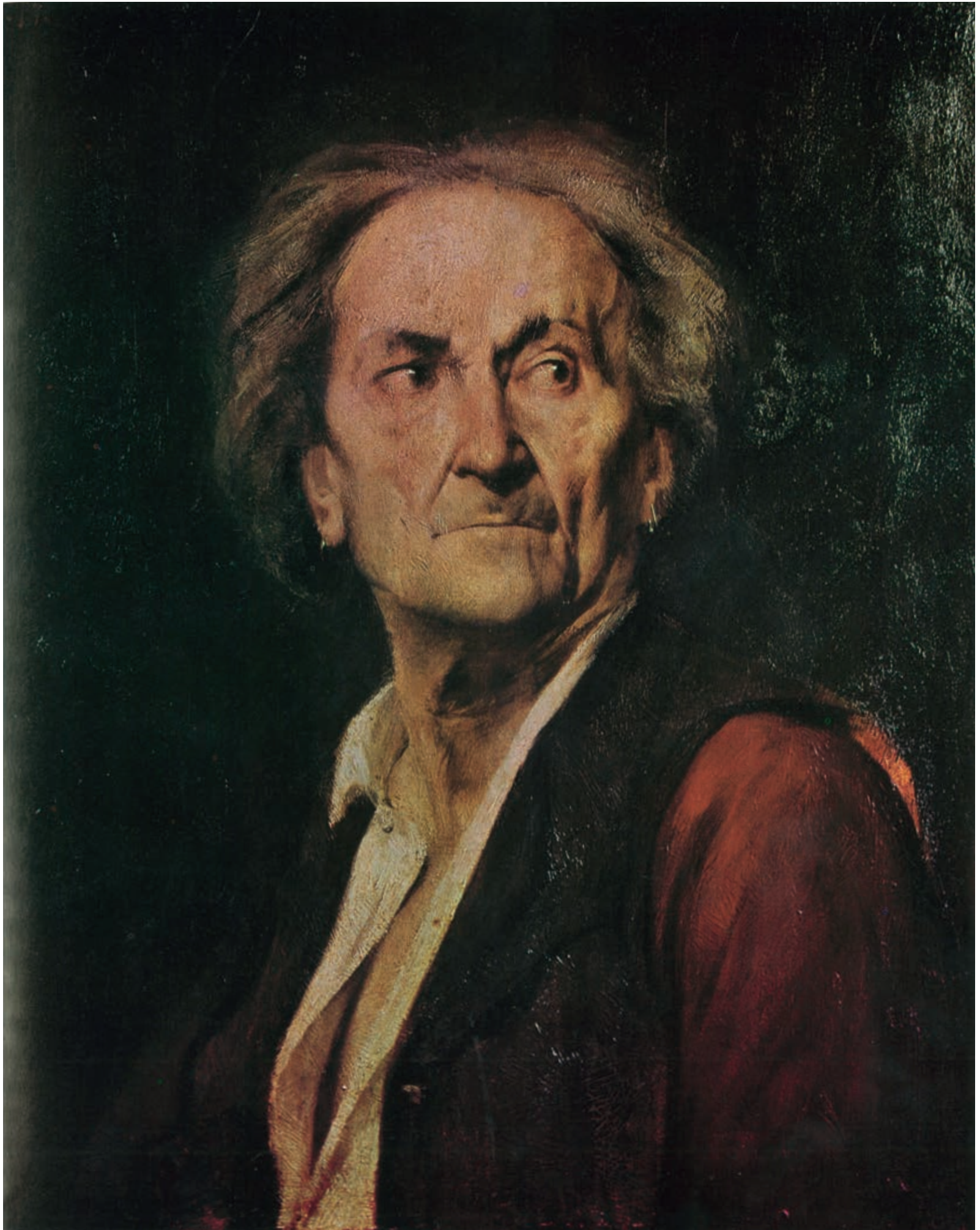


IGNACIO MERINO. - La Jarana. Oleo sobre lienzo. 127 x 89 cm. Museo Nacional de Historia.
Pág. 59: detalle.

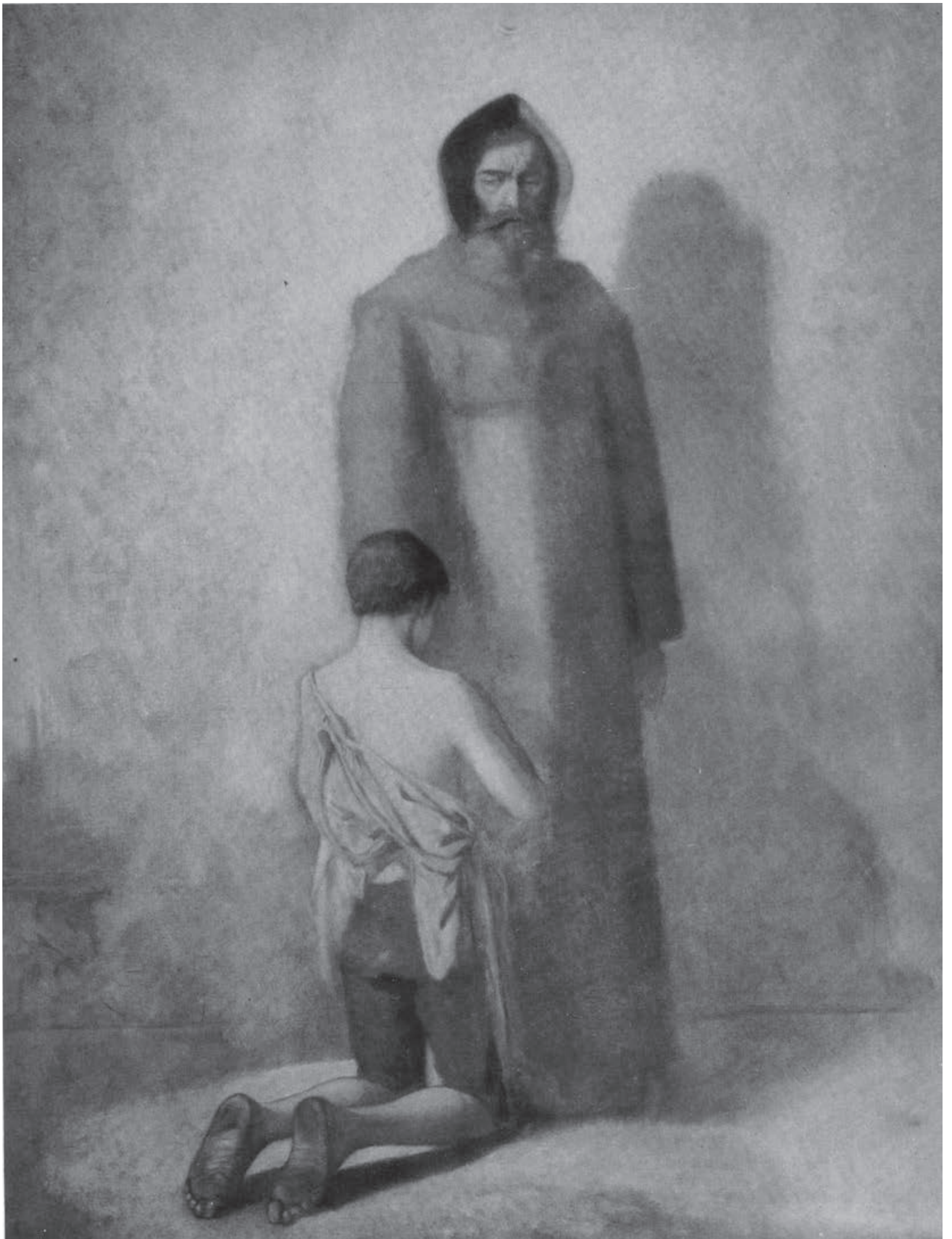




IGNACIO MERINO. - Paisaje. Oleo sobre lienzo. 54 x 45 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



IGNACIO MERINO. - Estudio de Cabeza. Oleo sobre lienzo. 58 x 46 cm. Colección Banco Central de Reserva.



IGNACIO MERINO. - El Penitente. Oleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



IGNACIO MERINO. - Resurrección de Lázaro. (detalle). Oleo sobre lienzo. 130 x 162 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



IGNACIO MERINO. - Proclamación de la Independencia. Oleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Colección Privada.

IGNACIO MERINO. - Tipos Españoles. (detalle). Oleo sobre lienzo. 54 x 45 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.







IGNACIO MERINO. - La Muerte de Colón. Oleo sobre lienzo. 155 x 245 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



IGNACIO MERINO. - Tapadas. Oleo sobre lienzo. 17.5 x 35.5 cm. Colección Privada.

IGNACIO MERINO. - El Fraile Pintor y sus Críticos. (detalle). Oleo sobre lienzo. 144 x 235 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



FRANCISCO LASO

1823-1869

UNO de los más notables artistas del siglo XIX es Francisco Laso de los Ríos. Nacido en Tacna, en Yagua, provincia de Huari el 8 de mayo de 1823, hijo de don Benito Laso de la Vega y Quijano, Vocal y Presidente de la Corte Suprema de Lima, y de doña Juana de los Ríos y Tamayo de Mendoza, los dos de fortuna y pergaminos que, por las arterias pardas de las genealogías, le traen nobleza antigua de Condes, Duques y Marqueses. A los 7 años de edad vivía en Arequipa, donde inicia sus estudios que continuará luego en Lima. En esta ciudad hace su aprendizaje artístico en la academia que dirige entonces Merino. Es un alumno distinguido y se le nombra sub-director. Un día a los 19 años se va a París, enviado por su padre, e ingresa al taller de Delacroix y más tarde al de Gleyre. Luego viaja por Italia y España, copia a los maestros del Renacimiento y en 1849 vuelve al Perú. Aquí pinta retratos e intenta la enseñanza. Se interesa por viajar en el país y va a la sierra de Puno y Cuzco. Existen varias obras que nacieron de ese viaje; pero como todos los pintores de entonces, hace lo posible por volver a Europa. El Presidente Echenique le da una pensión de cincuenta soles mensuales y el artista se establece en París en 1852. Tiene 29 años. Vuelve al taller de Gleyre y a las influencias de un clasicismo romántico de moda en las academias europeas. En 1855 exhibe el "Habitante de las Cordilleras" en la primera exposición universal de París y pinta sus tres pascanas, basándose en los dibujos y en las fotografías que tomó en su viaje por nuestra serranía. Por entonces trabaja también en su "Manchay-

puito", que fue rechazado en el salón de 1861 de París. A cambio de la pensión oficial, Laso envía tres cuadros desde Europa, son: el Canto Llano, La Justicia y Santa Rosa de Lima. Pero la pensión se acaba y Laso regresa al Perú en 1856, viajando a Arequipa el mismo año, para pintar varios cuadros religiosos y retratos, por encargo del Obispo Goyeneche. Vuelto a Lima, se casa en 1858 con doña Manuela Henríquez. Con ella hace todavía un tercer viaje a Europa en 1863. Visita Francia, Italia y España y tal vez se hubiese quedado allí como Merino, si su patriotismo no le hubiera obligado a volver, cuando se produce la guerra con España. En 1866 sirve como bombero en el combate del Callao. La vida política e intelectual le envuelven; le nombran Diputado por Lima en la Constituyente de 1867, publica artículos de crítica social y de moralización colectiva, por los que le atacan amargamente. Hace periodismo y ensayo, colaborando en revistas y periódicos de Lima junto a Palma, Márquez, Althaus, Pardo, Corpancho, Blume, Villarán, Lavalle y tantos otros.

En 1868 se alista en la Cruz Roja para combatir una epidemia de fiebre amarilla y parece que se contagia del mal. Al año siguiente la fiebre y la tuberculosis lo están acabando y muere el 20 de mayo de 1869, en un angustioso viaje a la sierra en busca de mejor clima. Tenía 46 años de edad.

La personalidad de Laso es compleja y torturada. Es un hombre reconcentrado, parco, intenso, con escasa vitalidad física. Se cuenta que no habló hasta los 5 años de edad y que tartamudeaba al exitarse. Los artículos de crítica que es-





FRANCISCO LASO. - Manuela Henríquez de Laso. Oleo sobre lienzo. 62 x 50 cm. Museo de Arte. Pág. 71: detalle.

cribió corrigiendo los defectos de una ciudad blanda y frívola y el único discurso que pronunció en el Congreso, como Diputado, nos revelan mucho de su carácter recto, apasionado y melancólico. No era un literato brillante pero había honestidad y vigor en todo lo que decía. La lectura de su obra escrita ayuda a la comprensión de su pintura.

Es el primer artista que toma conciencia de su ambiente y de los vicios de una sociedad que él no puede cambiar. Su desesperación es patética; pero sus invocaciones se pierden en la indolencia de la gente y en la tradicional maledicencia de los incapaces. Escribió contra la burocracia que se enquistó en el Estado, contra los improvisados y oportunistas, contra los vividores, contra los maestros falsos y la educación equivocada del niño, contra la falta de inquietudes en la juventud, contra la indolencia, la frivolidad, el lujo y la crueldad en la vida social.

En "El Aguinaldo", que sus enemigos reimprimen pensando hacerle daño políticamente, describe con valentía todos esos tipos de Lima.

La confesión de Laso de su propia cobardía infantil es una bella y dramática prueba de su talento frustrado de escritor. Laso no ha sido todavía estudiado desde este ángulo literario e ideológico y esa es una tarea que se le debe de justicia. Hoy Laso hubiera sido un revolucionario violento, pues se ve que había leído a Rousseau y que estaba contagiado del romántico liberalismo de la Europa de entonces, que halló un buen terreno en su temperamento ensimismado e intenso. Es interesante observar como Laso no alcanzó a ver la relación que podía existir entre su necesidad de enfrentarse a la realidad negativa de su país y el inmenso poder expresivo de la pintura. Intelectualmente, estaba envuelto en las inquietudes moralizadoras y de cambio. Artísticamente, seguía sometido a las normas de la disciplina académica. De todos modos, esa fuerza expansiva se traduce en su obra tensa, melancólica, poco a poco dirigida hacia el descubrimiento del mundo inédito de América.

La obra pictórica de Laso posee una cierta dignidad elegante y melancólica que le caracteriza. Su colorido es suave: pardos dominantes, delicadas gamas de rosas y grises, marrones y negros, armonizados con verdes y azules contenidos. Una paleta homogénea y constante que tiene uno de sus mejores ejemplos en la Santa Rosa de Lima. No hay contrastes violentos ni composiciones esforzadas y difíciles. Técnicamente, su pintu-

ra se resiente a veces de sus preparaciones oscuras, que han afectado las carnaciones de empastes ligeros, opacándolas y haciendo aparecer manchas plomizas. Pero en general, sus delicadas gamas grises, que han sufrido ese apagamiento, se sostienen en un dibujo fluente, seguro, sin complicados escorzos, y por su conocimiento de la composición. La Lavandera es un ejemplo de su hábil manera de distribuir las formas dentro de estructuras geométricas armoniosas.

Algunas veces, su obra sufre de cierto esquematismo de boceto y de la repetición de figuras semejantes, nacidas de un dibujo común, cosa que también le sucedía a Merino. Este cuadro de la Lavandera es una de las más finas telas de Laso. La figura esbelta y firme de una morena se yergue en la azotea de una casa limeña y levanta los brazos para tender al sol una sábana blanca. Todo el cuadro posee una noble serenidad, dentro de un colorido de grises perlados y rosas tenues. El fondo de techos de barro, balcones de madera y ventanales de yeso, crean toda la atmósfera de la ciudad limeña.

Laso pintó varias Santa Rosas, siendo la mejor de todas la que guarda la Municipalidad de Lima. Ese cuadro posee todas las cualidades de Laso, su colorido rosa dorado, su dibujo seguro y delicado, su elegancia melancólica. Parece que después de ese cuadro, Laso pintó solamente retratos y bocetos.

Se ha dicho de él que fue el primer pintor peruano. En verdad, no tuvo tiempo de serlo plenamente. Sus estudios del país se limitaron a bocetos, dibujos y fotografías con las que pintó varios cuadros en Europa. En todas ellas se ve al pintor preocupado por los problemas puramente plásticos, sin alcanzar, por eso, la expresión de un ambiente distinto ni la referencia emocional a un clima y a un problema humano diferente. Sustancialmente, ese es el gran peligro del artista; porque nada debe ser tomado como un pretexto para otra cosa, sino ser considerado en sí, en todo su vigor y su complejidad humana. Tal vez el Alfarero, plástica figura de un hombre vestido de indio, sosteniendo en las dos manos un vaso mochica, sea lo que mejor exprese su preocupación por lo peruano. Igual carácter tiene su Manchaypuito para el que hizo varios estudios en dibujo y "Las Pascanas". En todos ellos domina el acento romántico y la preocupación académica, impregnados, no obstante, de su contenida emotividad y de su reconcentrada melancolía.

Pequeños bocetos, llamas, un caballo en las alturas, dibujos de tipos peruanos, revelan aún mejor todo lo que Laso hubiera podido hacer si hubiese vivido unos años más en el país.

Donde Laso es maestro indiscutible es en el retrato, que realiza a todo lo largo de su vida. Los retratos de Felipe Pardo, Bartolomé Herrera, y los varios de su esposa, son obras maestras del género. Su Santa Rosa de Lima es también un retrato, el de su esposa, como lo son los tres personajes del Canto Llano, tanto que se han conservado los nombres de los modelos. Este cuadro conocido también como el Concierto, es tal vez el más sólidamente pintado por Laso, denso en su pincelada y bien modelado de dibujo, con un vigor que no se dá frecuentemente en él.

Hay varios autorretratos, solo o con su esposa, donde se le ve siempre serio, melancólico, con su rostro alargado y su mirada ausente. De los bellos retratos de su esposa, el que posee el Museo de Arte es tal vez el más logrado, por su distinción, su naturalidad, su fino dibujo, su colorido armonioso y sutil y su penetración psicológica.

Citemos todavía un bello cuadro de Laso que representa el Convento de Ocopa y que, sin duda, fue dibujado en sus viajes por el interior. En medio de las montañas se yergue el Convento, con sus techos de tejas, sus muros dorados y sus sombras oscuras. Todo el cuadro tiene la finura y la perspectiva que recuerda a Corot y es, a no dudarlo, la primera pintura peruana de un paisaje serrano. Lamentablemente, la mujercita que cuida unos carneros en el centro del cuadro es más bien una pastora europea.

Con Laso la pintura en el Perú toma contacto por primera vez directamente con nuestro mundo americano; pero va a tenerse que esperar hasta Mario Urteaga para que la visión de lo nuestro, que Pancho Fierro inicia en la ciudad, llegue a todo el país y comience a hablar a través de la pintura con un lenguaje natural y propio.



FRANCISCO LASO. - Llamas. Oleo sobre madera. 23 x 30 cm. Museo de Arte.

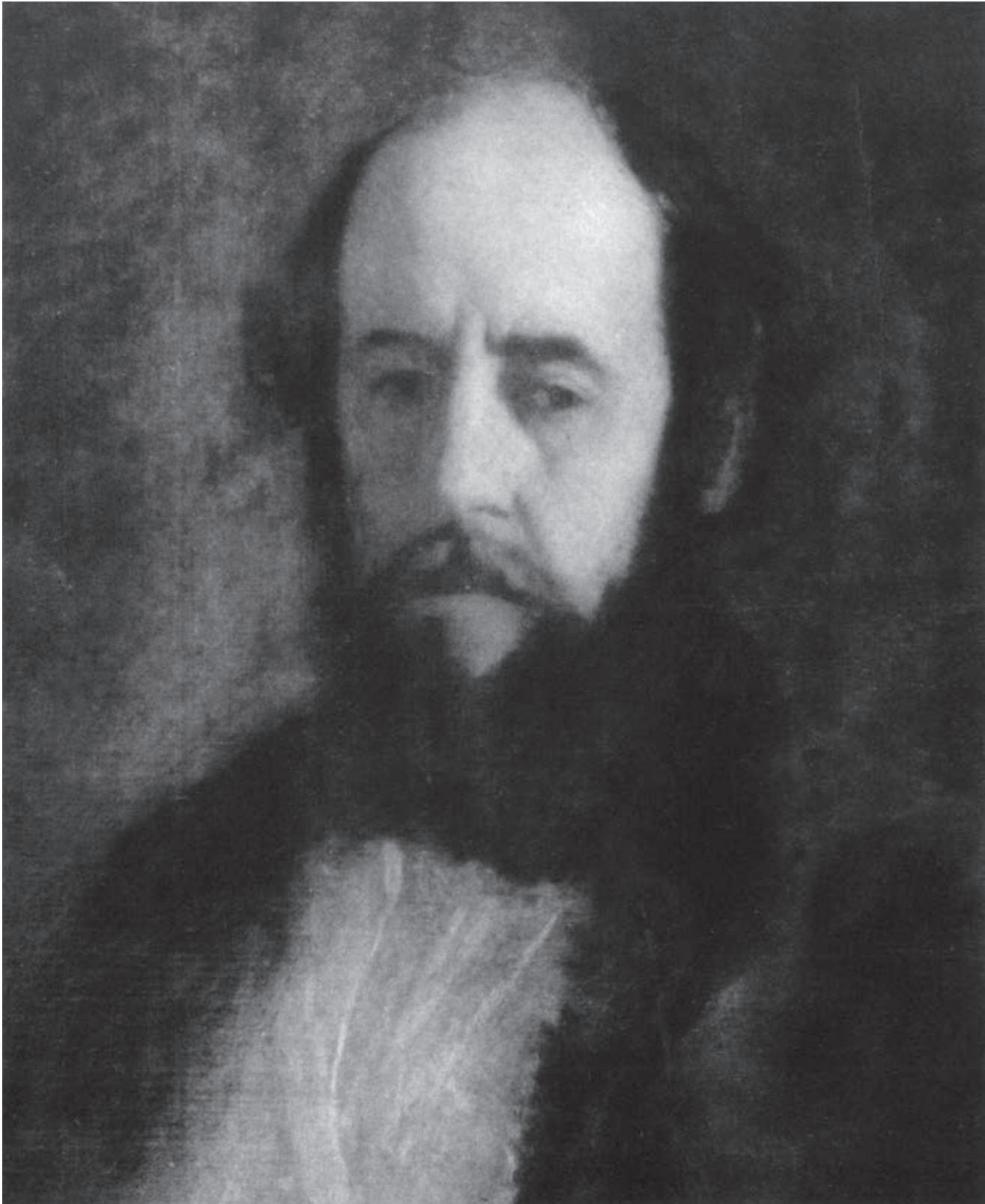


FRANCISCO LASO. - La Lavandera. Oleo sobre lienzo. 107 x 61.5 cm. Colección Privada.



FRANCISCO LASO. - Indio Alfarero. 1885. Oleo sobre lienzo. 138 x 89 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.
Pág. 77: detalle.





FRANCISCO LASO. - Retrato de Ignacio Merino. Oleo sobre lienzo. 54.5 x 66 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



FRANCISCO LASO. - Pascana en la Cordillera. Oleo sobre lienzo. 137.5 x 146 cm. Banco Central de Reserva.



FRANCISCO LASO. - Santa Rosa. (detalle). Oleo sobre lienzo. 191.5 x 114.5 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores.

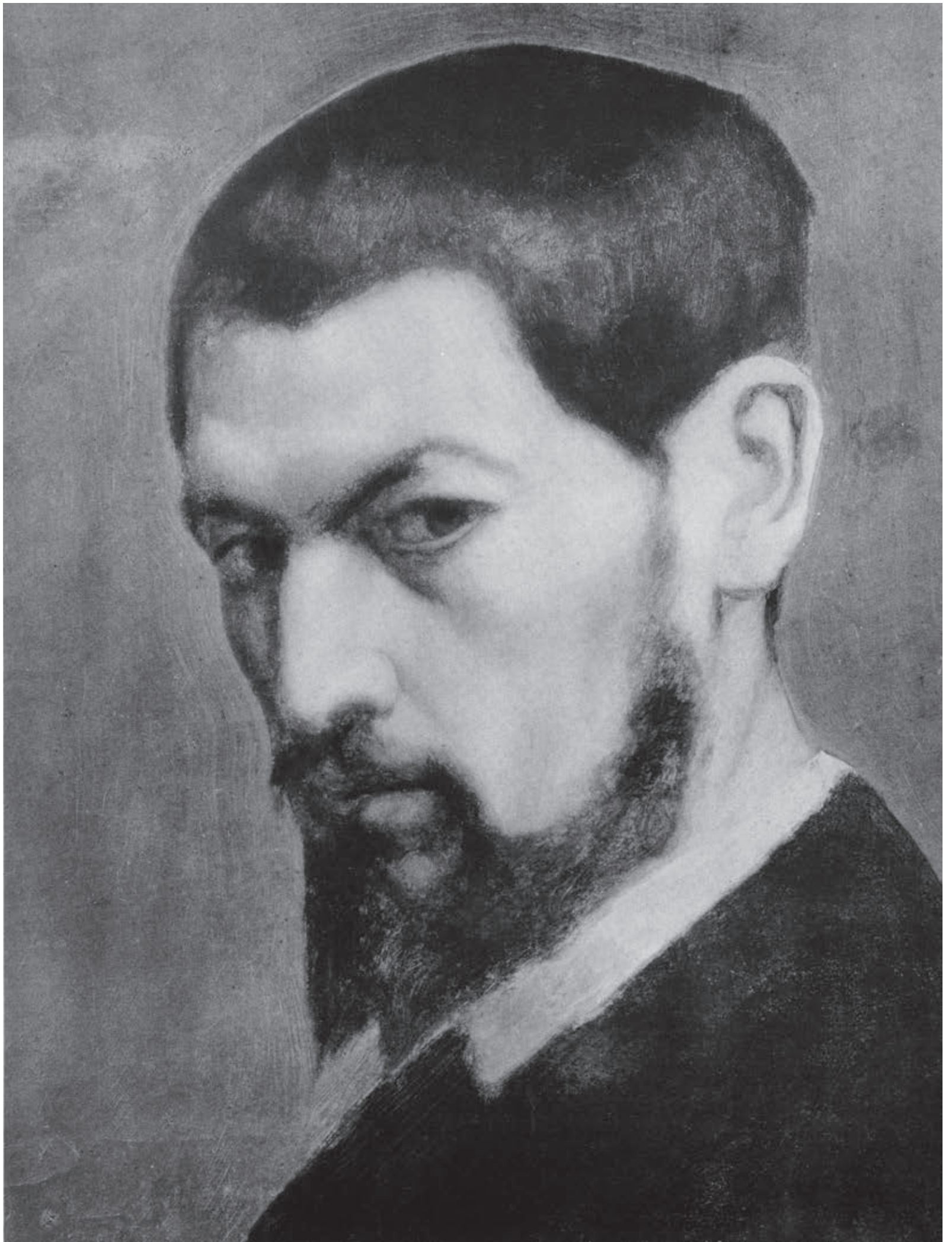


FRANCISCO LASO. - Convento de Ocopa. Oleo sobre lienzo. 33 x 59.5 cm. Colección Privada.



FRANCISCO LASO. - El Concierto. Oleo sobre lienzo. 275 x 140 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.
Pág. 83: detalle.





FRANCISCO LASO. - Autorretrato. Oleo sobre lienzo. 71 x 57.5 cm. Colección Privada.



FRANCISCO LASO. - Manuela Henríquez de Laso. Oleo sobre lienzo. 96 x 63 cm. Museo de Arte. Lima.





FRANCISCO LASO. - Santa Rosa. Oleo sobre lienzo. 275 x 140 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima. Pág. 86: detalle.

LUIS MONTERO

1826-1869

NACIDO en Piura el 8 de octubre de 1826. Comienza desde niño a trabajar con su padre en el comercio. Por su afición al dibujo le buscan en Piura un maestro que le guíe, y encuentran en la cárcel un hábil dibujante que resultó ser falsificador de monedas. La familia viene a Lima en 1844 y Montero entra en la Academia de Merino a los 18 años de edad. A los 20 años se ve obligado a dejar la academia y se pone a dirigir un negocio en Ica; pero se enferma gravemente y tiene que volver a Piura desde donde buenos amigos le gestionan ante el Gobierno una pensión para estudiar en Europa. El Presidente Castilla se la concede, con 400 soles mensuales y dicen que en retribución Montero le pintó un retrato en miniatura. Llega a Italia e ingresa a la Academia de Bellas Artes de Florencia, después de un viaje muy accidentado. Allí está tres años y aunque envía su cuadro de la Magdalena para conseguir la prórroga de su pensión, no la consigue y tiene que volver a Lima en 1850. Aquí se le nombra Director de la Academia de Dibujo y Pintura que ha dejado Merino; tiene que ayudarse con pequeños trabajos y con retratos; pero sólo está buscando el modo de volver a Europa y lo consigue pues el Presidente Echenique lo manda otra vez, quedándose en Italia del 52 al 55. La revolución saca a Echenique y Montero queda allá sin dinero, porque el Ministro se niega a pagarle el regreso. Pero hay un comerciante de Piura, el Señor Petit, que le ayuda económicamente a salir de Italia y a viajar a París y a Cádiz, donde pinta el retrato del hijo del Virrey Pe-

zuela y conoce a Fortuny. Finalmente llega a La Habana, se queda allá tres años, se casa con una buena mujer y hasta gana la lotería de 4,000 pesos. Entonces aparece su amigo Manuel Ugarte que le pide prestado el dinero del premio, para un negocio seguro. El negocio fracasa y Montero vuelve al Perú más pobre que antes.

Los amigos lo apoyan y Lavalle pide para él ayuda al Congreso, que se la niega; pero Manuel Ugarte ha vuelto, se ha rehecho económicamente y paga el viaje a Montero de regreso a Europa. Lamentablemente, un tiempo después, Ugarte vuelve a quebrar y ya no puede mandarle la pensión convenida. La esposa vende sus alhajas y él pinta cuadros de combate y hasta paredes. En este momento está pintando también sus "Funerales de Atahualpa" y ha pintado La Venus Dormida. Hay que volver al país y hay que traer "Los Funerales" cuyas dimensiones crean verdaderos problemas. El dinero que logra reunir le permite traer el cuadro hasta el Brasil; pero allí hay que exhibirlo cobrando para continuar el viaje, y así llega a la Argentina, Chile y finalmente al Perú, siendo elogiado por todas partes, tanto en Florencia como en Sud-América. En Lima el pintor francés Faget se quedó tres meses copiando los Funerales para regalar la copia al Municipio de Burdeos. El Gobierno de entonces, satisfecho, pone el cuadro en los billetes de 500 soles y adquiere la obra, concediéndole al artista la Medalla de Oro del Congreso, un premio de 20,000 soles y una renta vitalicia de 2,000 soles anuales. Al poco tiempo la viuda de Montero





expresa su gratitud y dice que "el alma del premiado conservará eternamente su agradecimiento". Montero había muerto en el Callao con fiebre amarilla el 22 de mayo de 1869. Tenía 42 años

Todavía los Funerales de Atahualpa tienen que seguir su vida azarosa, pues los chilenos se lo llevan de botín de guerra a Santiago. Posteriormente lo devuelven y ahora se puede ver en el Museo de Arte.

Este cuadro, de grandes dimensiones, tiene todas las virtudes y todos los defectos de Montero. Es una obra ampulosa, grandilocuente, como un fin de acto de una gran ópera italiana. Los personajes posan todos para la historia y los modelos de academia no alcanzan a caracterizarse en los personajes reales que representan. Las mujeres indias son robustas italianas y toda la composición es convencional. Pero en todo el cuadro hay una vitalidad que sostiene la composición y afirma el dibujo. Hay un dramatismo que se traduce en la gravedad de las figuras y el acto es solemne e impresionista. Hay figuras perfectamente logradas y dentro del planteamiento del clásico academismo, hay una cierta belleza que flota en el conjunto. En su tiempo, es la primera obra que se ejecuta sobre nuestra historia y abre un camino inagotable de posibilidades temáticas y de composición. Hay, finalmente, una exaltación de los valores históricos, que conmovió a nuestros países.

Montero pintó además unas 30 obras, entre retratos y composiciones diversas.*

Su muerte prematura interrumpió el desarrollo de uno de los más dotados pintores del siglo XIX.

* En el Museo de Arte hay un autorretrato bastante expresivo y un bello desnudo, también desde Roma que revela una técnica más segura y un dibujo delicado y correcto. Creemos que pictóricamente es lo más logrado de Montero.



LUIS MONTERO. - Funerales de Atahualpa. Oleo sobre lienzo. 350 x 430 cm. Museo de Arte. Concejo Provincial de Lima.
Págs. 89, 90 y 92: detalle.





LUIS MONTERO. - La Venus Dormida. Oleo sobre lienzo. 82.5 x 103 cm. Museo de Arte. Museo Nacional de Historia.

FEDERICO DEL CAMPO

1837-1914

PINTOR limeño nacido en 1837, hijo de don Manuel del Campo y de doña Petronila Hernández. Después de sus estudios escolares se dedicó al comercio y fueron muy conocidas en la ciudad las varias tiendas que tenía de juguetes y perfumes. Pero él amaba la pintura y a la par de sus negocios asistía a la academia de Leonardo Barbieri, hasta que un hombre de fortuna, el señor Goyeneche, le pagó el viaje a

Europa para que estudiase arte, cuando él ya tenía casi 30 años. Estudia en Italia y en la exposición de Lima de 1872 obtiene una medalla de cobre con un cuadro que había pintado en Europa. Y en Europa se queda definitivamente, estableciéndose en Venecia, donde llega a ser muy apreciado por sus cuadros finos, minuciosos, de una técnica apretada que busca el documento junto con la sensación de lugar, dentro de un natu-

ralismo que no traiciona jamás. Muere allí en una fecha que no se ha podido precisar; pero no anterior a 1914, pues ese año firmaba algunas obras en Venecia. Casi toda su pintura se ha quedado en Europa, donde le llamaban el Venecista. En el Museo de Arte existe un rincón de Venecia que muestra todas las altas cualidades de dibujo y de color que poseía este pintor europeizado.



FEDERICO DEL CAMPO. - Venecia. 1913. Oleo sobre lienzo. 47.5 x 72.5 cm. Museo de Arte.



FEDERICO DEL CAMPO. - Rosina. 1887. Oleo sobre madera. 21 x 12.5 cm. Colección Privada.

FRANCISCO MASIAS

1838-1894

DESPUES de Merino, Laso y Montero, los historiadores consideran a Francisco Masías como uno de los más importantes pintores del siglo XIX.

Los primeros años de su vida los pasa en Piura. Más tarde, en Lima, entra en la academia de Merino, donde conoce a Laso. En 1854 su padre lo manda a estudiar arte a Europa. Tenía 16 años. León Coignet es su primer maestro en París. Luego visita Italia y trabaja algunos paisajes europeos fechados en 1858 y en 1859, con los que interviene en exhibiciones europeas. De regreso a Lima pinta algunas composiciones de tipo romántico, como la Muerte de Atala y motivos religiosos como el Señor de la Caña. Y retratos. Ensayó también la enseñanza; entre sus discípulos hay que mencionar a Lepiani y a José Effio, quien pintó su retrato. La vida se le hace dura y comienza a pintar cuadritos vendibles entre sus obras serias de encargo. Poco a poco se va dedicando a la bebida y se deja llevar por una vida bohemia miserable. Así muere, en 1894 a los 56 años de edad.

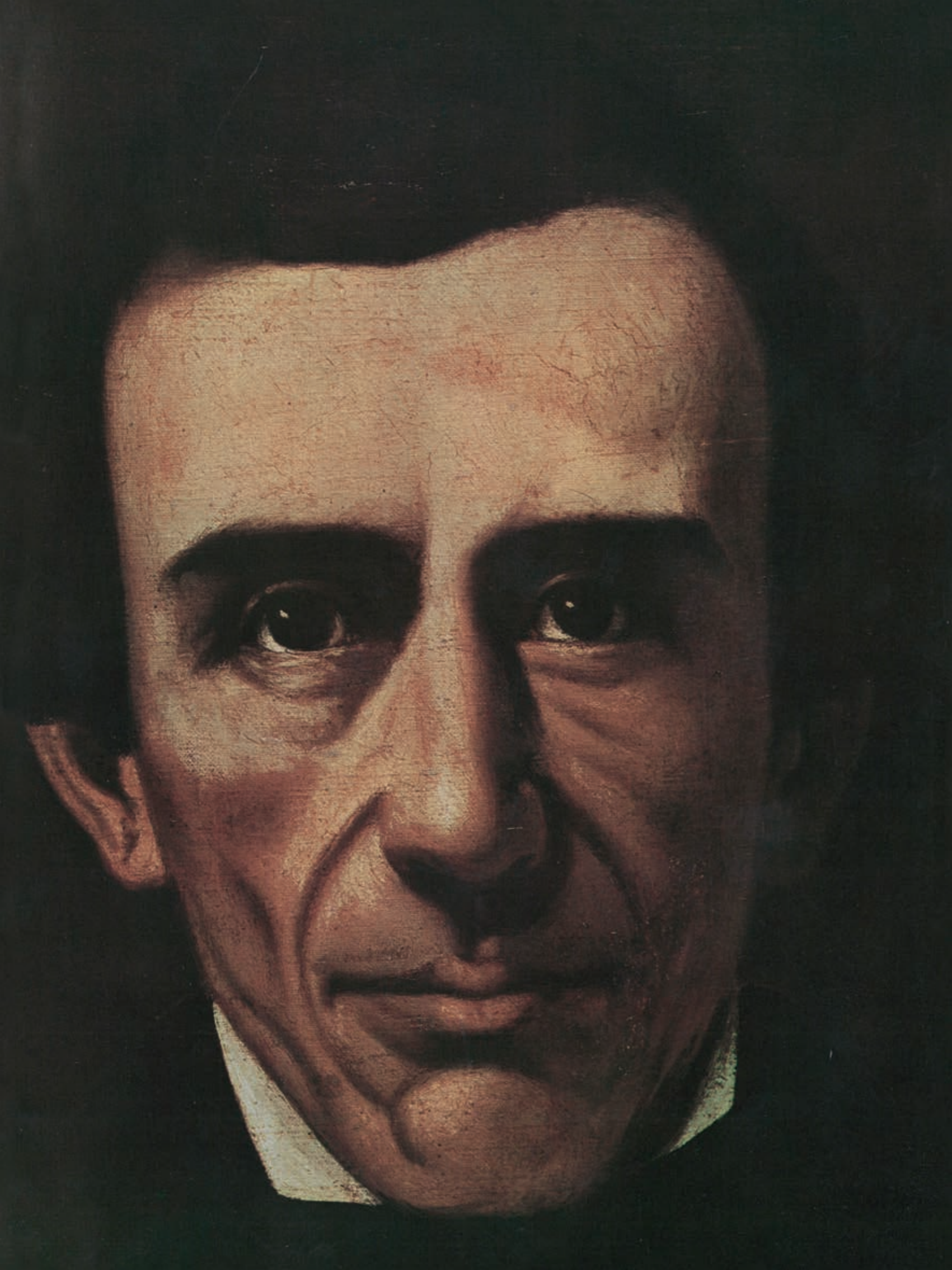
Masías era un pintor que entendía fácilmente la figura humana. Pintaba con rapidez, con pincelada suelta y ágil, sin preocuparse mucho de la futura permanencia de sus pigmentos, que han oscurecido. Pintó también, además de los retratos, paisajes y bodegones criollos con repollos, zapallos, ajíes, cebollas y camarones, en cuadros vigorosos y bien compuestos. Hizo también temas costumbristas y varios autorretratos, uno de ellos con los bolsillos del pantalón vacíos hacia afuera y la expresión alcoholizada.

Su vida bohemia se desarrollaba en los cafés de la ciudad y en los talleres de los pintores amigos, como el de Astete y el de Carlos Jiménez. Algunas veces como en el caso del Convento de Santo Domingo, tenían que secuestrarlo para que realizara algunos trabajos. Hay muchas anécdotas de este período sobre Masías.

En su autorretrato, está grave y triste, mirando hacia una realidad que se le escapa. Tiene un pañuelo rojo en el cuello y la ejecución es ágil y suelta. Parece hecha de prisa. Aquella prisa angustiosa que fermenta en la médula de aquella bohemia postromántica, que revela la desadaptación del artista a las transformaciones sociales que van a caracterizar el siglo XX.



FRANCISCO MASIAS. - José Bernardo Alcedo. Oleo sobre lienzo. 198 x 136 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima. Pág. 97: detalle.





FRANCISCO MASIAS. - Bodegón. Oleo sobre lienzo. 61 x 98 cm. Colección Privada.



FRANCISCO MASIAS. - Autorretrato. Oleo sobre lienzo. 94 x 71 cm. Colección Privada.

CARLOS JIMENEZ

1840-1900(?)



CARLOS JIMENEZ. - Bahía del Callao. 1892. Oleo sobre madera. 17 x 32 cm. Colección Privada.

EL caso de Carlos Jiménez es uno más en este grupo de pintores ignorados de quienes todavía no se han encontrado documentos suficientes para rehacer su historia.

Parece que nació en Arequipa, que se inició en Lima, que hizo muy joven su viaje a Europa. Que estudió allá varios años. Que volvió al Perú provisto de una técnica bien lograda. Que vivió en Lima por temporadas y que tenía un estudio en donde se reunían artistas como Francisco Masías, Astete y otros. Masías ya está viejo y vive su bohemia final. Estamos en 1860. Después Jiménez

vuelve a Europa y no regresa más.

Hay un boceto sobre madera al óleo de una marina pintada en el Puerto del Callao y fechada en 1892 en Lima. El cielo es alto y ocupa casi dos tercios del lienzo, como en los holandeses. Ese mismo boceto sirve a Jiménez para pintar una marina de buenas dimensiones que fecha en París en 1901. La primera de ellas se exhibió en la exposición Nacional de Lima en 1892, tal vez con otras obras suyas y Jiménez recibió el Primer Premio de la Exposición. En la misma colección particular a la que pertenece esa marina, hay también un cuadro muy

bello: "El Interior de una Cocina Limeña", firmado en París en 1901, con la negrita cocinera sentada a la izquierda; está pintado al óleo sobre madera y es un cuadro plácido, íntimo, de una suave luz en la que brillan todos los utensilios, pintados con el amor de los maestros holandeses. Hay en todo el cuadro un fino dibujo seguro, un colorido armonioso, de grises luminosos, una técnica limpia y de admirable maestría, que podría ser firmado por cualquier buen maestro flamenco de la época. Dicha colección tiene, finalmente, tres dibujos a pluma, delicados y llenos de ambientes.



CARLOS JIMENEZ. - Cocina Limeña. 1901. Oleo sobre madera. 29 x 40 cm. Colección Privada.

Existen dos marinas más que representan una escena del Callao frente al mar y el Salto del Fraile en Chorrillos. Los dos cuadros están firmados y fechados en 1893. Dados los temas, se supone que el artista debió estar en Lima en esa época pues los cuadros están dedicados a una señora de familia limeña. Muy poco tiempo después, debió viajar a Europa pues ya sus cuadros de 1901 son hechos en París.

Las marinas en cuestión no son superiores al interior limeño que hemos mencionado; pero revelan la misma ca-

pacidad de observación e igual preocupación por el cuidadoso manejo de los detalles.

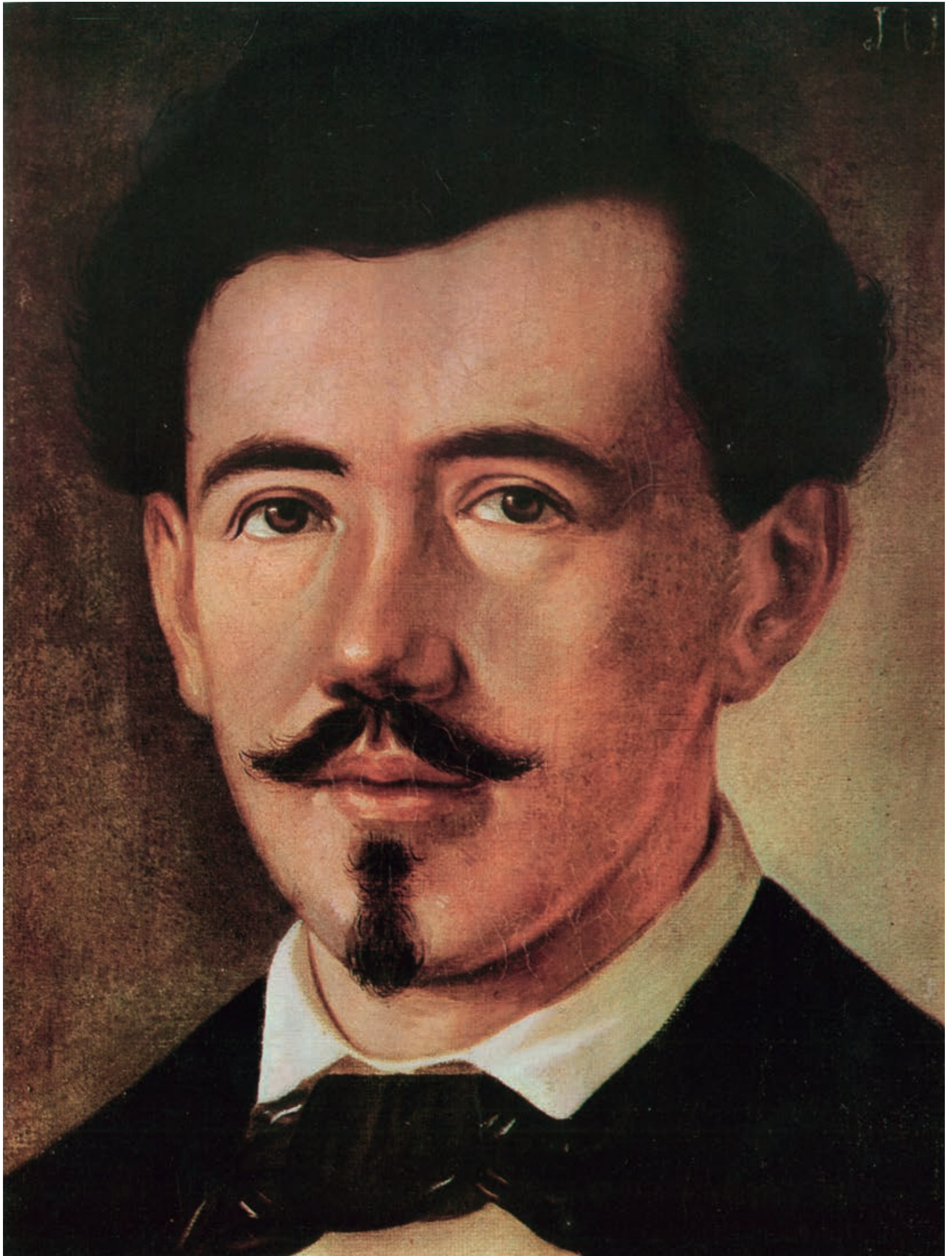
Teófilo Castillo comentando a Barreda decía que “Si no fuera por el respeto que deben merecer Federico del Campo y el olvidado Carlos Jiménez, había que concluir que E. D. Barreda era el primero de los paisajistas nacionales”. Comentario que revela el aprecio en que se tuvo su obra al terminar el siglo XIX y que reafirmara la urgencia de rescatarlo del silencio en que se halla su nombre.

JUAN DE DIOS INGUNZA

1824-1874

PINTOR nacido en 1824. No hay muchos datos de su vida. Parece que fue cadete de la Escuela Militar de Chorrillos donde abofeteó a un oficial y tuvo que huir por ello a Europa. Tenía 19 años. Allá pasó casi toda su vida. “Venía al Perú sólo por dinero” — dice una vieja pariente. Dice también que murió en un buque, atacado de la peste y que lo tiraron al mar. Toda su obra fue recogida por su hermano Francisco Esteban y la familia quemó varios desnudos porque eran “de mal agüero”. Varios otros cuadros, de temas diversos fueron regalados a la Iglesia. Se conoce su “Peste en Florencia”, una Hebe y un autorretrato. En el Museo de Arte existe una Magdalena y hay también en Lima varias naturalezas muertas con sandías y otras frutas.

Ingunza es un pintor interesante porque, a pesar de su aprendizaje académico en Europa, mantiene un cierto vigor ingenuo a la manera de Gil de Castro y modela sus figuras con la robustez de ese maestro. Ciertas limitaciones de dibujo le aproximan aún más a ese tipo de pintura que podríamos llamar Post Colonial Americano. En su Magdalena, que se encuentra en el Museo de Arte, ha pintado sobre un tapete en el que apoya ella los brazos, unas llamitas peruanas que sin duda recuerdan al pintor en ese momento en Roma — la tierra distante.







JUAN DE DIOS INGUNZA. - Autorretrato. Oleo sobre lienzo. 85 x 65 cm. Museo de Arte. Concejo Provincial de Lima. - Págs. 103 y 104: detalles.



JUAN DE DIOS INGUNZA. - Paisaje. Oleo sobre lienzo. 34 x 47.5 cm. Colección Privada.



JUAN DE DIOS INGUNZA. - Bodegón. Oleo sobre lienzo. 49.5 x 61.5 cm. Museo de Arte.





JUAN DE DIOS INGUNZA. - La Magdalena. Oleo sobre lienzo. 71 x 59 cm. Museo de Arte.
Pág. 108: detalle.

ABELARDO ALVAREZ CALDERON

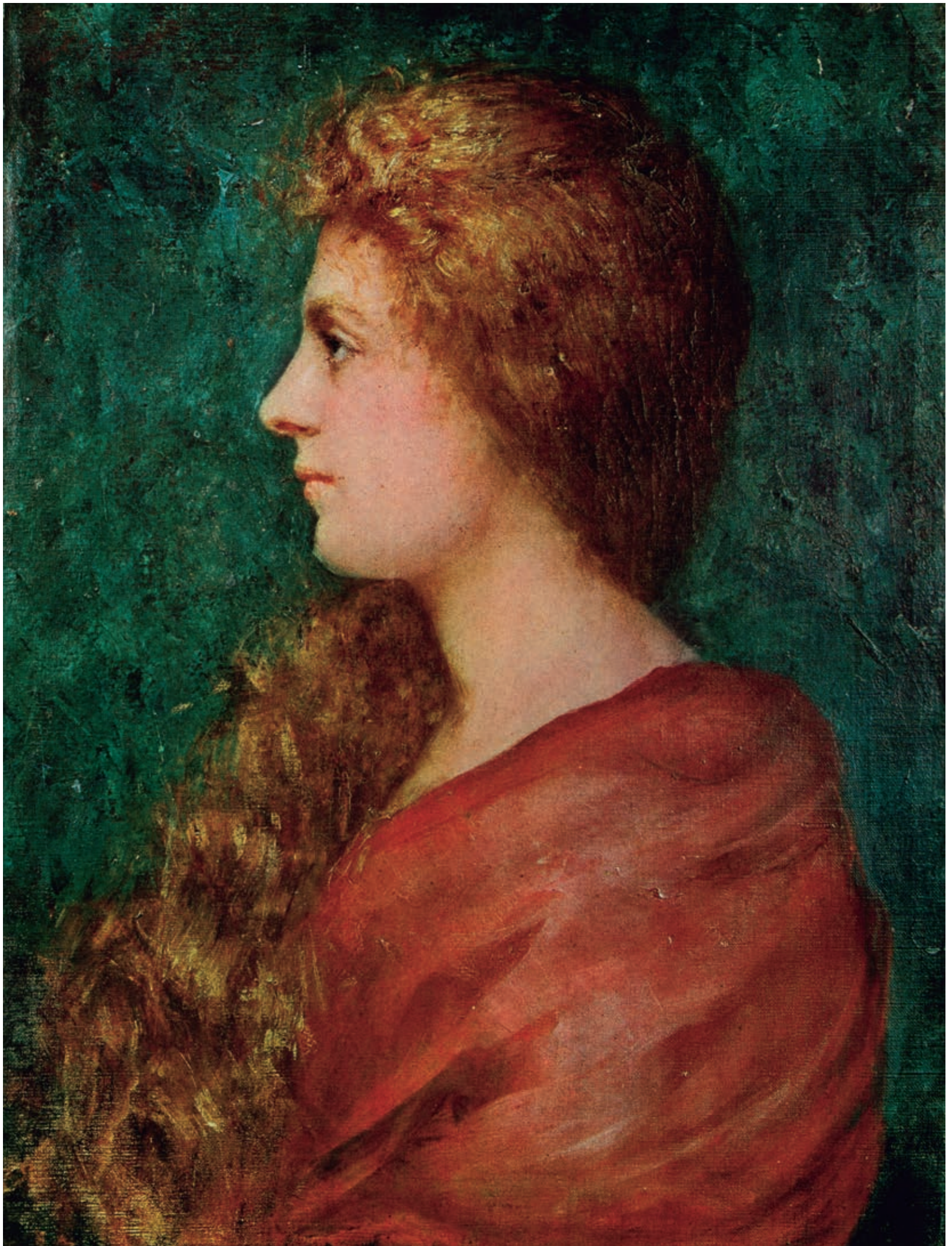
1847-1911

HAY muy pocos datos sobre este pintor, escultor y músico de fines del siglo. De familias acomodadas, vivió su juventud en el Perú, se casó aquí; pero luego se instaló en Inglaterra donde pasó la mayor parte de su vida. Se dice que tuvo allí un estudio y hasta discípulos, como el pintor Stratton, que más tarde vivió y murió en el Perú. Hizo una vida apasionada y desigual; tuvo nueve o diez hijos y conoció el lujo y las incomodidades de la pobreza. Volvió al Perú ya maduro, instaló su taller, escandalizó a sus parientes y murió en junio de 1911, según algunos en Huancayo.

Fue un autodidacta bien dotado que había logrado acomodar su pintura a las normas académicas importantes. Pasa por el Perú sin detenerse a mirarlo y casi toda su obra está hecha de retratos y temas literarios con un dibujo discreto y un colorido ajustado. Hemos visto en Lima un desnudo romántico: una mujer rubia que toca una flauta para encantar una serpiente que yace a sus pies. Manos pudorosas cubrieron más tarde el cuerpo desnudo con un velo azulado. Hay un retrato de su esposa sobre un fondo negro y en actitud orante. Y se dice que en Londres ha pintado escenas de la conquista del Perú, a Pizarro y a Atahualpa.

Compartió su bohemia con Astete y otros artistas de la época, ninguno de los cuales fue sobresaliente. Teófilo Castillo dice que Alvarez Calderón fue el mejor semblantista que hemos tenido, a diferencia de los que no pasan del puro parecido físico en los retratos que pintan. Eso fue Alvarez Canderón: un temperamento bien dotado, capaz, amante

de las artes, músico, pintor, escultor, que derrochó en la vida fácil, talento y energía, sin llegar a cuajar en una obra seria tanta capacidad desperdiciada.



ABELARDO ALVAREZ CALDERON. - Cabeza de Mujer. Oleo sobre lienzo. 59.5 x 45 cm. Colección Privada.



ABELARDO ALVAREZ CALDERON. - Encantadora de Serpientes. Oleo sobre lienzo.
175 x 100 cm. Colección Privada. Pág. 113: detalle.



REBECA OQUENDO

1850-1941

REBECA Oquendo de Subercasaux, hija de don Manuel José Oquendo y de doña Melchora Díaz de Palaguelas, es una excelente pintora de retratos de fines del siglo XIX, con una conveniente formación académica que debió tomar en sus varios años de estudios en París.

Bajo el escudo de armas de la familia, en su antigua mansión de la calle de Veracruz, todavía bella en su pelo blanco y en su rostro enérgico de ojos azules, la visita el profesor Beltroy. Está un tanto enferma y vive su ancianidad pobre y melancólica, recordando al hijo, "al que está en París", que sólo venía de vez en cuando a pedir dinero y que la obligó a vender poco a poco todo lo que poseía hasta llegar a "prenderse con clavos la mantilla", pues ya no tenía ni para alfileres. Pero Rebeca Oquendo había sido una pintora distinguida que ganó honores con su arte, Medalla de Plata con su cuadro de "Fausto y Margarita" y menciones honrosas en la Exposición Universal de París en 1878, cuando la hacen miembro de la Asociación Europea de Artistas. Vuelve a exponer en Lima en la Exposición Colectiva de 1892 y ejecuta después varios retratos, uno de los cuales se conserva en el Museo de Arte y varios cuadros de género así como paisajes, rincones de Lima y de París.

A juzgar por el retrato que guarda el Museo, tenía un dibujo seguro y un colorido armonioso. Su obra debe ser reunida para que su calidad artística afirme su lugar en la historia de nuestra pintura.



REBECA OQUENDO. - Retrato de Sara Oquendo. Oleo sobre lienzo. 56 x 46.5 cm. Museo de Arte. Museo Nacional de Historia.

DANIEL HERNANDEZ

1856-1932

NACIDO en Huancavelica en agosto de 1856, viene a Lima a los 4 años de edad. En 1878 su primer maestro es Leonardo Barbieri, cuyas clases toma a su cargo cuando el viejo maestro italiano vuelve a su patria. Pensionado por el gobierno de José Pardo, viaja a París desde donde, por recomendaciones de Merino a quien visita, pasa a Italia. Transcurren diez años. La pensión ha dejado de llegar y Hernández tiene que dedicarse a la pintura de cuadros de género y de retratos con lo que puede viajar por Italia, Francia y España. Desde entonces, va a moverse entre Roma y París, donde se establece. Allí conoce a Fortuny, a Pradilla, a Villegas, a Barbudo y a otros artistas españoles, cuyas influencias logra asimilar. Figura en varias exposiciones y salones anuales y su actividad es intensa. En 1912 llega hasta Montevideo y Buenos Aires, siempre pintando retratos y exhibiendo. De regreso a París pasa allí la guerra del 14. En 1918 el Gobierno de Pardo, ante los requerimientos de Castillo y otros, resuelve fundar la Escuela Nacional de Bellas Artes y llama a Hernández para que la dirija. El pintor deja París y toma la dirección de la Escuela en la que permanece trece años, hasta su muerte en 1932.

Como maestro, Hernández fue muy querido por sus discípulos. Era capaz, honesto y digno y son varios los artistas que se formaron a su lado, como casi todos los que después han hecho la historia de la pintura. Hasta hoy, la figura de Hernández sigue viviendo en la Escuela que fundara.

Su obra de pintor es muy diversa y fecunda. Ha hecho desde retratos y pe-

queñas acuarelas y dibujos hasta amplias composiciones murales, cuadros de género, asuntos históricos, temas románticos, marinas, paisajes, bodegones, bocetos y estudios.

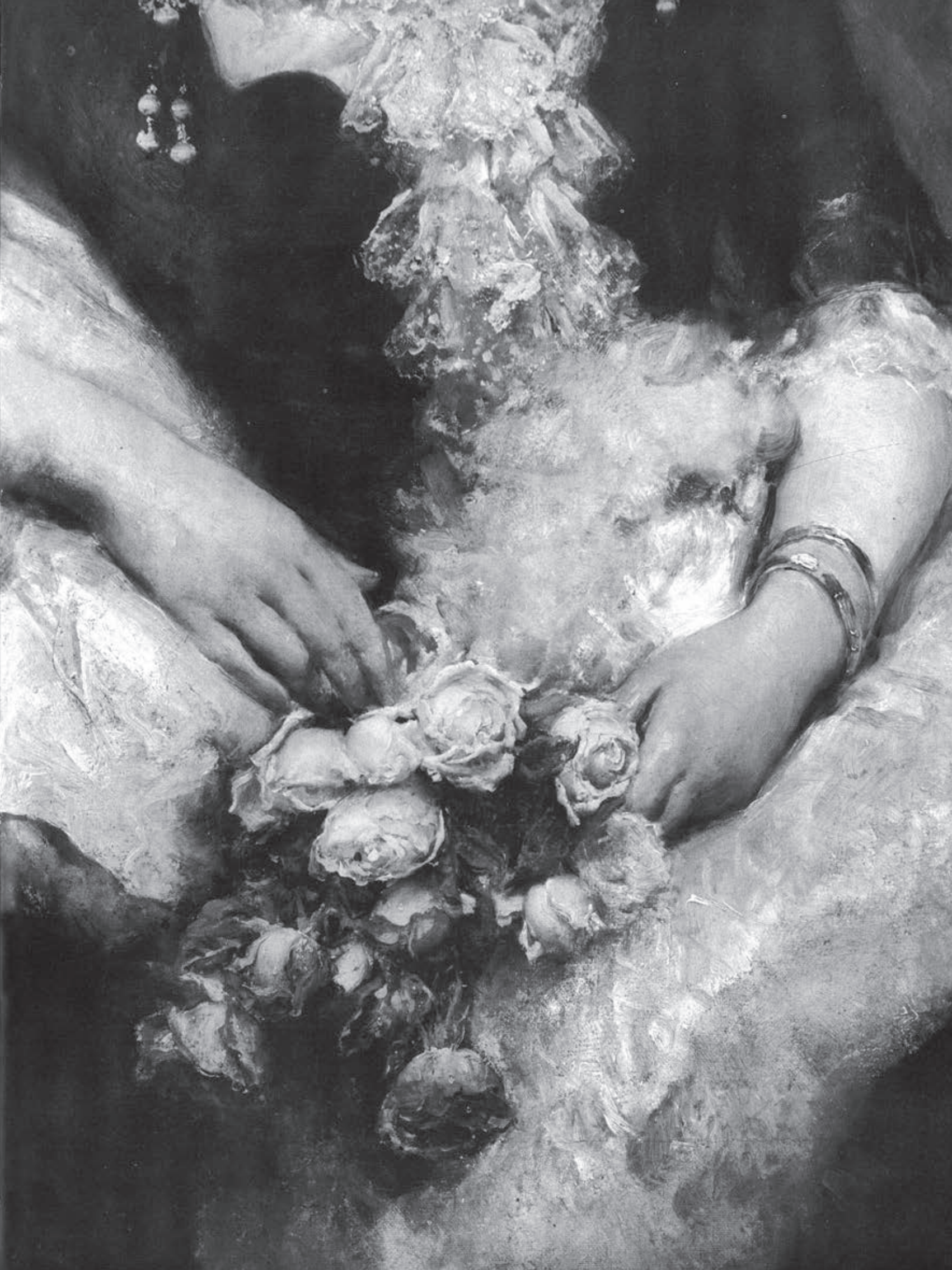
En toda esta vasta obra se observa siempre su maestría técnica, su gran facilidad de ejecución y su dibujo sólido. Se complace en las texturas y es experto en las sedas, en las luces rutilantes y en los temas femeninos. Entre sus temas preferidos están "las perezosas", muchachas sensuales, vigorosas, descansando entre cojines de seda y encajes. Una luz rojiza y dorada viene siempre a resaltar la piel desnuda de estas niñas románticas y bonitas, de bellos ojos encendidos y soñadores. Con una de ellas ganó la Segunda Medalla en el Salón de 1889 en París y luego la Medalla de Oro en la Exposición Universal de París en 1900 y por ella fue condecorado como Caballero de la Legión de Honor. Hernández ha dejado "perezosas" en la ciudad de Munich, en Madrid, en París y en muchas casas y colecciones de Lima. Una casa alemana reproducía sus perezosas como un gran negocio y en Europa llegó a ser conocido como el pintor peruano de desnudos.

Hernández hizo muchos retratos, comenzando con el de Piérola en 1889 en París. Pintó a Pardo, a Leguía y a otros hombres ilustres, así como a San Martín, a Bolívar y a Pizarro, el del caballo brioso del Palacio de Gobierno. Hizo también cuadros históricos y es en ellos donde a veces no logra vencer la apariencia de pura ilustración, porque no alcanza a infundirles la expresión que corresponde a esas figuras.





DANIEL HERNANDEZ. - Retrato de la Señora Mesones. 1883. Oleo sobre lienzo. 103 x 77 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima. Págs. 117 y 119: detalles.







DANIEL HERNANDEZ. - Perezosa. 1902. Oleo sobre lienzo. 115 x 190 cm. Colección Privada.
Pág. 120:detalle.

De su época inicial quedaron varias composiciones como el Baile, el Paseo en el Parque, la Toilettte y tantos otros. En el Palacio de Gobierno existen unas decoraciones murales con mucho sabor de fin de siglo, superficiales y puramente efectistas. Mientras estuvo en la Escuela siguió pintando retratos y encargos, siendo una de las mejores obras de ese tiempo su autorretrato a la acuarela. Hay una figura de mujer ejecutada con una pincelada firme, de tamaño natural,

que sostiene en su brazo izquierdo una cacatúa de plumaje blanco y que es una de las mejores obras de Hernández. No poseía la capacidad de observación psicológica ni pretendió indagar en el alma de sus modelos. Un poco como en el impresionismo francés, se quedó siempre en la superficie de las cosas, complacido en los juegos de color, de dibujo y de luz. El mundo que él ha creado es un mundo alegre, despreocupado, un tanto superficial, pero armonioso y mu-

chas veces bello y atrayente. Su influencia ha sido grande como pintor y como maestro. En Vinatea Reynoso, en Sabagal y en muchos otros de sus alumnos se observa aquella técnica mate, esas gamas claras, esa pincelada rápida que Hernández trajo de Europa.

Hernández pintaba varias horas cada día y trabajó siempre. Pintó casi hasta la última hora de su vida, dando así su más alta y permanente lección de maestro y de artista.



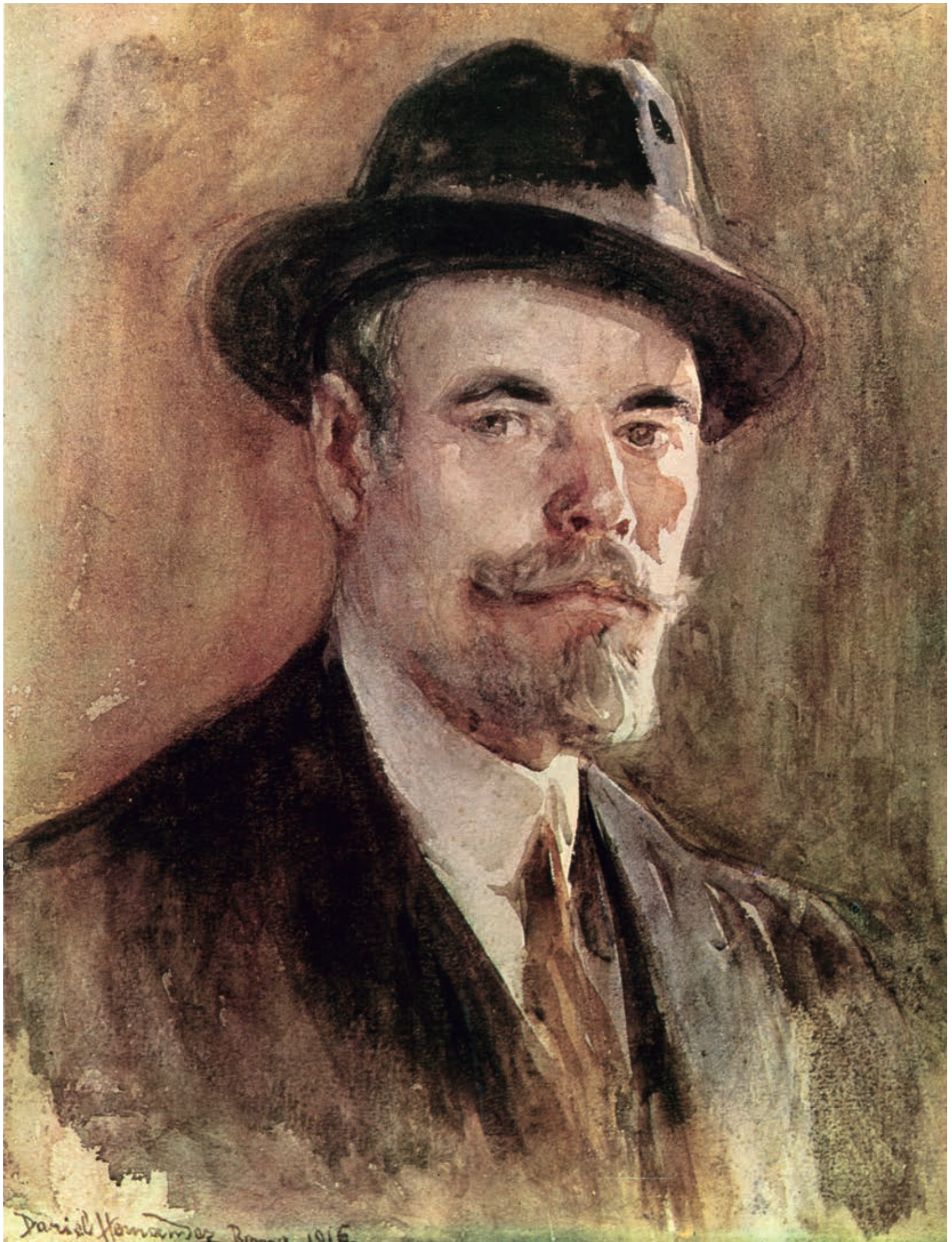
DANIEL HERNANDEZ. - Bretona. En el Embarcadero. Acuarela sobre papel. 39 x 56 cm. Colección Privada.



DANIEL HERNANDEZ. - General Juan F. Pezet. Oleo sobre lienzo. 128.5 x 90 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



DANIEL HERNANDEZ. - La Lectura. Oleo sobre lienzo. 120 x 90 cm. Colección Privada.



DANIEL HERNANDEZ. - Autorretrato. Acuarela sobre papel. 39 x 30.5 cm. Pinacoteca Municipal, Concejo Provincial de Lima.



DANIEL HERNANDEZ. - Perezosa. Oleo sobre lienzo. 60 x 73.5 cm. Colección Privada.



DANIEL HERNANDEZ. - Perezosa. Oleo sobre lienzo. 69 x 105.5 cm. Museo de Arte.

TEOFILO CASTILLO

1857-1922

NATURAL de Carhuás, provincia de Ancash, nace en octubre de 1857. A los 4 años es traído a Lima y estudia en el Seminario de Santo Toribio. Ya joven, va a seguir sus estudios a Europa, hasta 1885. Así lo había aconsejado su profesor de dibujo, el cubano Boudat, al padre de Castillo. Visita Francia, Italia y Bélgica, hace copias en Museos y bocetos. En 1889 pasa por Buenos Aires donde se casa con la española María Gaubeka y vive allí haciendo pintura y fotografía. Vuelve al Perú en 1905 con prestigio y obra hecha y abre su taller y su academia en la Quinta Heeren. Es el primero en traer al Perú la fotografía iluminada. Todavía va a España en 1908 pues quiere ver a Fortuny. De regreso, expone en la Biblioteca Nacional y comienza su actividad de pintor y crítico de arte. Las tradiciones de Ricardo Palma inspiran su obra y dirige artísticamente las revistas *Prisma*, *Ilustración Peruana* y *Variedades*, siendo muy importante su papel de crítico severo y recto y de investigador del arte nacional. Promueve entonces la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, para cuya dirección propone a Daniel Hernández; pero hay un mal entendido y Castillo se indigna y se marcha a Tucumán en 1920. Allí lo reciben cordialmente y le hacen profesor honorario de la Escuela de Bellas Artes de Tucumán, y allí muere en 1922.

La influencia de Castillo en el ambiente artístico del Perú fue grande, sobre todo con su labor de crítico de arte, en la que, siguiendo los movimientos europeos, censuró el academismo y fomentó la renovación de nuestro ambiente

pictórico, con una actitud severa y honesta.

Su obra pictórica es característica. Está envuelta en un halo romántico de evocación poética. Fue el gran ilustrador de don Ricardo Palma y sus mejores obras son las que se refieren a la vida colonial del Perú. El Pleito de las Calesas, La Procesión, La Visita, El Sarao, La Puerta de Torre Tagle, La Toma del Coricancha, etc. Con un dibujo ágil y en composiciones agitadas y barrocas, él mueve numerosos personajes, ataviados de ropas vistosas y sin detenerse mucho en las exactitudes anatómicas (hay muy pocas manos dibujadas con detalle en su obra, por ejemplo), trata de conseguir la sensación del movimiento y la visión directa del ambiente y de la luz. En todos sus cuadros flota esa luz casi blanca, confundiendo con el humo de los sahumeros y una especie de halo que parece venir de la irrealidad de sus evocaciones. Su pintura es rápida, de pincelada impresionista, y su color es cálido, fresco, con un predominio de marrones y rosas, que sabe armonizar con azules y verdes violentos. Ante la alegría y frescura de su colorido se piensa que Castillo hubiera sido un gran acuarelista. Hay temas de paisajes y de composiciones en los que estas virtudes se hacen defectos, las figuras quedan suspendidas entre el polvo blanco y el colorido se hace estridente y de mal gusto.

La influencia de Fortuny es visible en su obra, pero lo es más la de Ricardo Palma. Castillo es el pintor de las evocaciones coloniales y de una vida que pasa levemente, como suspendida entre bellas arquitecturas, sobre un país que permanece distante y desconocido.

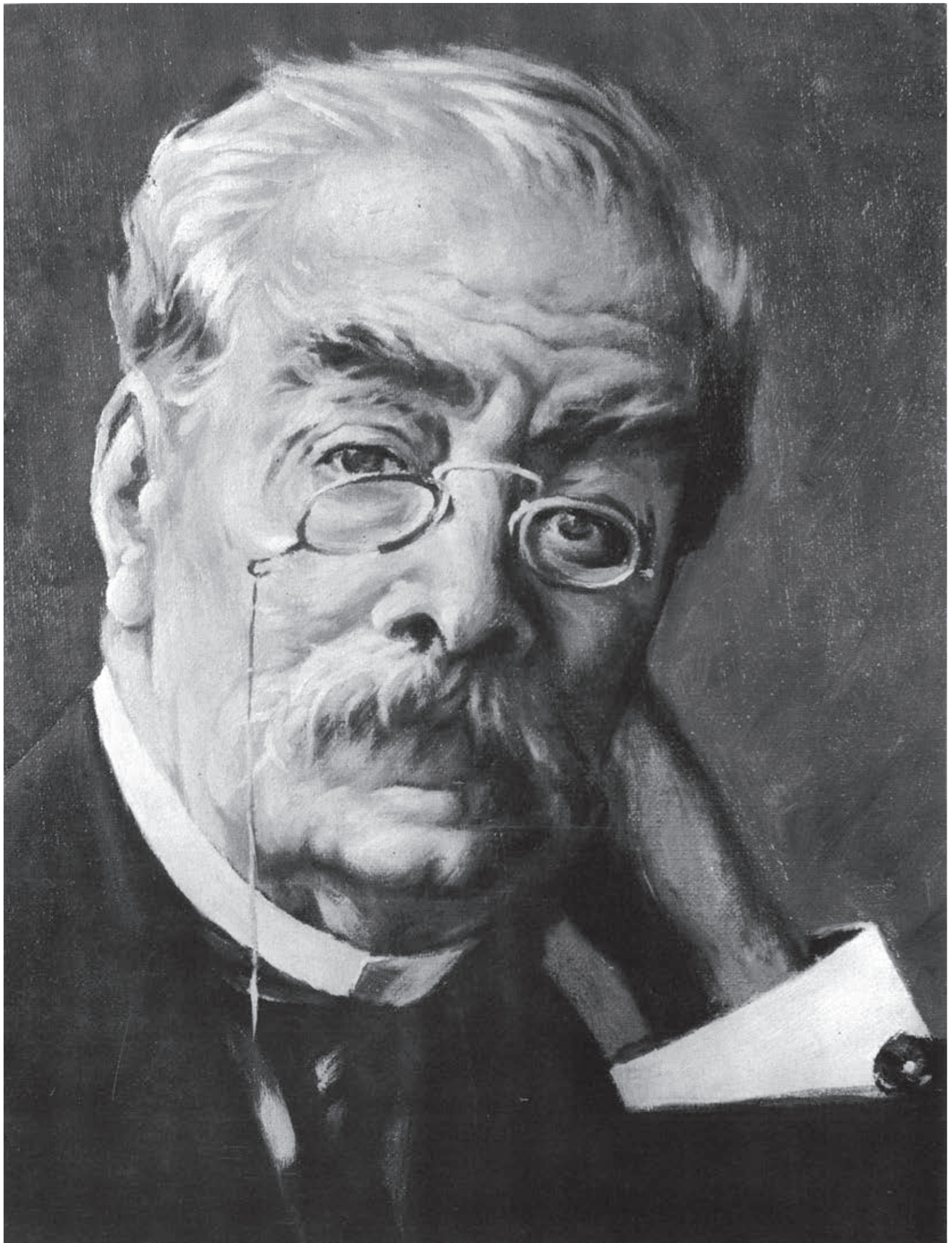








TEOFILO CASTILLO. - Entierro de Santa Rosa. 1918. Oleo sobre lienzo. 98 x 198 cm. Museo de Arte.
Págs. 129, 130 y 131: detalles.



TEOFILO CASTILLO. - Cabeza de Ricardo Palma. Oleo sobre lienzo. 71 x 61 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



TEOFILO CASTILLO. - Saqueo de Coricancha. Oleo sobre lienzo. 43 x 32 cm. Pinacoteca Municipal. Concejo Provincial de Lima.



TEOFILO CASTILLO. - Autorretrato. Oleo sobre lienzo. 40.5 x 67 cm. Museo de Arte. Concejo Provincial de Lima.



TEOFILO CASTILLO. - El Pleito de Las Calesas. 1912. Oleo sobre lienzo 123.5 x 80 cm. Museo de Arte. Museo Nacional de Historia. Pág. 137: detalle.



JUAN LEPIANI

1864-1943

PINTOR limeño, nacido el 20 de setiembre de 1864, hijo de don Melchor Lepiani, italiano, y de doña Manuela Toledo, peruana. Muerto casi ciego en Italia en 1933. Sus primeras lecciones de dibujo se las da Guido y Ramón Muñiz, pintor español. Luego es alumno de Francisco Masías y viaja a Europa a estudiar. Estuvo allí dos veces, volviendo la segunda vez muy enfermo con su hija y en mucha pobreza.

Se acostumbra a mirar con una cierta reserva la obra de Lepiani, comparada con la de los otros artistas del siglo XIX. Pero creemos que Lepiani es el primer pintor de historia auténticamente nuestro. Su obra es muy abundante y está formada por retratos, paisajes, temas religiosos y, sobre todo, por sus grandes telas históricas para las que realizó muchos bocetos previos. En 1850 pinta el "Último Cartucho". En 1911 "La Jura de la Independencia", que ofrece al Gobierno, y luego "El Combate de Arica", "La Respuesta de Bolognesi", "El Tercer Reducto de Miraflores", "La Entrada de Cocharcas" y "Los Trece de la Isla del Gallo", este último en muy mal estado de conservación. Completan esta obra, sus retratos de Piérola, del General Velarde, etc., casi todos en el Museo de Historia.

Se le censura su dibujo a veces deficiente, su colorido monótono, sus composiciones desorganizadas y la exaltación de su patriotismo. En efecto, hay cierta ingenuidad en la solución de sus perspectivas y su preocupación por la verdad histórica puede convertir su obra en pura ilustración de carácter documental. Pero hay en todos sus cuadros un cierto calor humano que sostiene sus

personajes en un clima heroico y comunicativo. Hay vitalidad y alegría, con una capacidad natural de sorprender el ambiente, de individualizar a los personajes y de componer por instinto. "La Entrada de Cocharcas" es un buen ejemplo de su obra; la calle con sus balcones, el cielo gris, el aire, son limeños. Sobre un piso pintado piedra por piedra, avanza la caballería. Todos los caballos son fuertes y llevan la pata derecha levantada como en un ballet. Los líderes marchan satisfechos entre los hombres de a pie que avanzan fusil en mano. Los personajes tienen el tamaño que su importancia política les da y no la perspectiva natural. Pero hay en el primer término un indígena muerto de un balazo que vale casi por el cuadro. Es más pequeño que los jinetes que vienen atrás pero tiene un verismo extraordinario. Es el indio muerto por una bandera que no conoce, un símbolo de la historia de nuestras revoluciones populares y el mejor testimonio de ellas que se haya pintado en el siglo XIX.







JUAN LEPIANI. - Entrada por Cocharcas. 1895. Oleo sobre lienzo. 172 x 228 cm. Museo Nacional de Historia.
Págs. 139 y 140: detalles.

JOSE EFFIO

1840-1900(?)

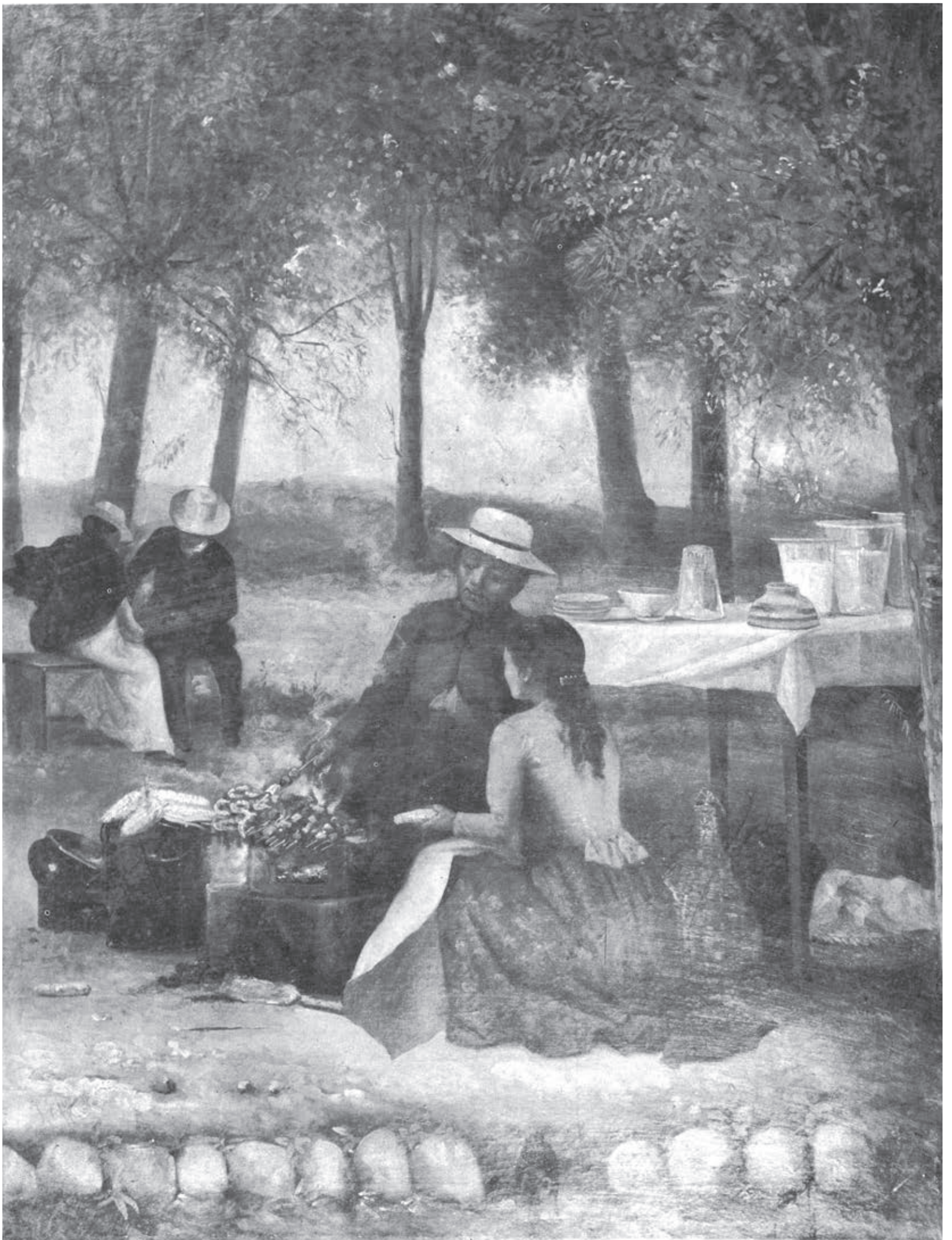
PINTOR mulato nacido en Lima en los últimos decenios del 800. Discípulo de Francisco Masías, y de Leonardo Barbieri. Tenía su taller de pintura en la Pileta de la Merced. Hay varios cuadros pintados por él en 1912 y Evaristo San Cristóbal lo conoció en 1917.

Pintó cuadros históricos técnicamente malos, pero lo que importa en él es su obra costumbrista, llena de un humor malicioso y socarrón y con una técnica primitiva con la que reproduce los tipos y costumbres de Lima. En una colección privada hay dos escenas: El Velorio y una Vivandera. El Duelo es también una fiesta alrededor del niño muerto, puesto entre velas y flores sobre una mesa como en un nacimiento. Muros viejos de la habitación, figuras de santos. Una pareja da el pésame, hay un cantor y un guitarrista que tocan y cantan pero están tristes. Los padres del niño están sentados bebiendo pisco de una botella y una pareja muy seria baila en el centro una marinera. El otro cuadro es el de una anticuchera que vende anticuchos y choclos mientras que una pareja se entienda en un banco distante.

Toda su obra de dibujo imperfecto y caricaturesco está llena de color y de alegría y enfrenta airesamente al artista con su realidad cotidiana. La vena de Pancho Fierro se continúa en este artista para quien lo que importa es el asunto que, al final, es la expresión directa de su pueblo mestizo y pintoresco. Creemos que debe estudiarse aparte este grupo de pintores costumbristas, porque en ellos están las raíces de un arte auténticamente nacional.



JOSE EFFIO. - Escena de Carnaval. 1893. Oleo sobre lienzo. 66.5 x 43.5 cm. Colección Privada.



JOSE EFFIO. - Vivandera. Oleo sobre lienzo. 71 x 52 cm. Colección Privada.



JOSE EFFIO. - El Velorio. Oleo sobre lienzo. 52.5 x 71 cm. Colección Privada.

LUIS ASTETE Y CONCHA

1867-1914

DESCENDIENTE de familias españolas del siglo XVI, mantiene el sentimiento de la vida colonial en su casa de Polvos Azules. Es otro de los pintores que pasan por el siglo sin entender ni sentir el ambiente en que nacieron.

Estudió en España, en la escuela de Bellas Artes de Madrid, donde fue discípulo de Riviera en la Academia de San Fernando y condiscípulo de Sorolla. Cuando vuelve a Lima en 1883, inicia la actividad usual de retratista y de profesor de dibujo, en la Academia Concha, durante 14 años. Fue dibujante e ilustrador de la revista Prisma y obtuvo el primer premio en la exposición de Lima en 1897, a raíz del cual se le encarga una galería de personajes peruanos que se quemó en el incendio de la Biblioteca Nacional. Murió en Lima en 1914.

Sin gran formación académica, tiene un mediano talento para el dibujo y es discreto y correcto en el color. Su obra está diseminada en casas particulares y sólo hay una figura de mujer en el Museo de Arte.



LUIS ASTETE. - El Camino. Oleo sobre lienzo. 18 x 40 cm. Museo de Arte.



LUIS ASTETE. - La Lección de Guitarra. 1897. Oleo sobre lienzo. 159.5 x 110 cm. Colección Privada.

ALBERTO LYNCH

1851-1931

LYNCH es otro de los artistas que dejan el país para establecerse definitivamente en Europa. Nació en Trujillo en 1851, viajó por Chile y en 1890 se acercó en París. Fue discípulo de Bougereau, y recibió la influencia de Sargent. Su actividad artística en París es intensa, exhibe en exposiciones individuales y colectivas, gana premios y medallas, hasta llegar a ser un pintor fuera de concurso en los salones de París. En 1890, Tercera Medalla en el Salón de Artistas Franceses; 1892, Primera Medalla; 1900, Medalla de Oro en la Exposición Universal; 1901 es nombrado Caballero de la Legión de Honor. Entonces pasa por pintor francés. En 1930 vivía aún en Europa y debe haber fallecido alrededor de esa fecha, admirado y con fortuna.

Pintó muchos retratos y escenas de género. Son características de él las damas finas y románticas, bellas y dulces que se mueven en limpias habitaciones acogedoras y elegantes, tomán té, entran o salen llevando flores o cartas de amor, mientras la luz dorada brilla en los jardines o en el campo que deja ver el ventanal que siempre se abre al fondo de este escenario romántico y dulzón. Amante de las sedas, de los encajes y los adornos, amante de la vida tranquila y agradable, pintó retratos de mujeres y de niños y era en su tiempo un pintor de sociedad caro y engreído. Hizo bellas acuarelas y trabajó también como dibujante e ilustrador de obras de moda. A los 60 años, en 1916, las mejores casas editoras lo buscan para ilustrar libros y revistas de lujo y escenas galantes al estilo rococó.

Lynch posee una técnica de pinceladas firmes, un dibujo que estiliza un tanto las formas para lograr un tipo determinado de mujer y un colorido cálido y bien armonizado. Se complace en los detalles, tazas de té, adornos en los muros, flores cuidadosamente pintadas; pero envolviéndolo todo con un certero modo de captar la luz, que le aproxima a los maestros del realismo de la época. Lynch es, en verdad, un pintor europeo, tanto por su técnica como por su temática, por su estilo y por su vida.



ALBERTO LYNCH. - Orando ante la Tumba. Oleo sobre lienzo. 67 x 75 cm. Museo de Arte.





ALBERTO LYNCH. - Dama con Sombrero. Oleo sobre lienzo. 99.5 x 73.5 cm. Colección Privada.
Pág. 150: detalle.

CARLOS BACA FLOR

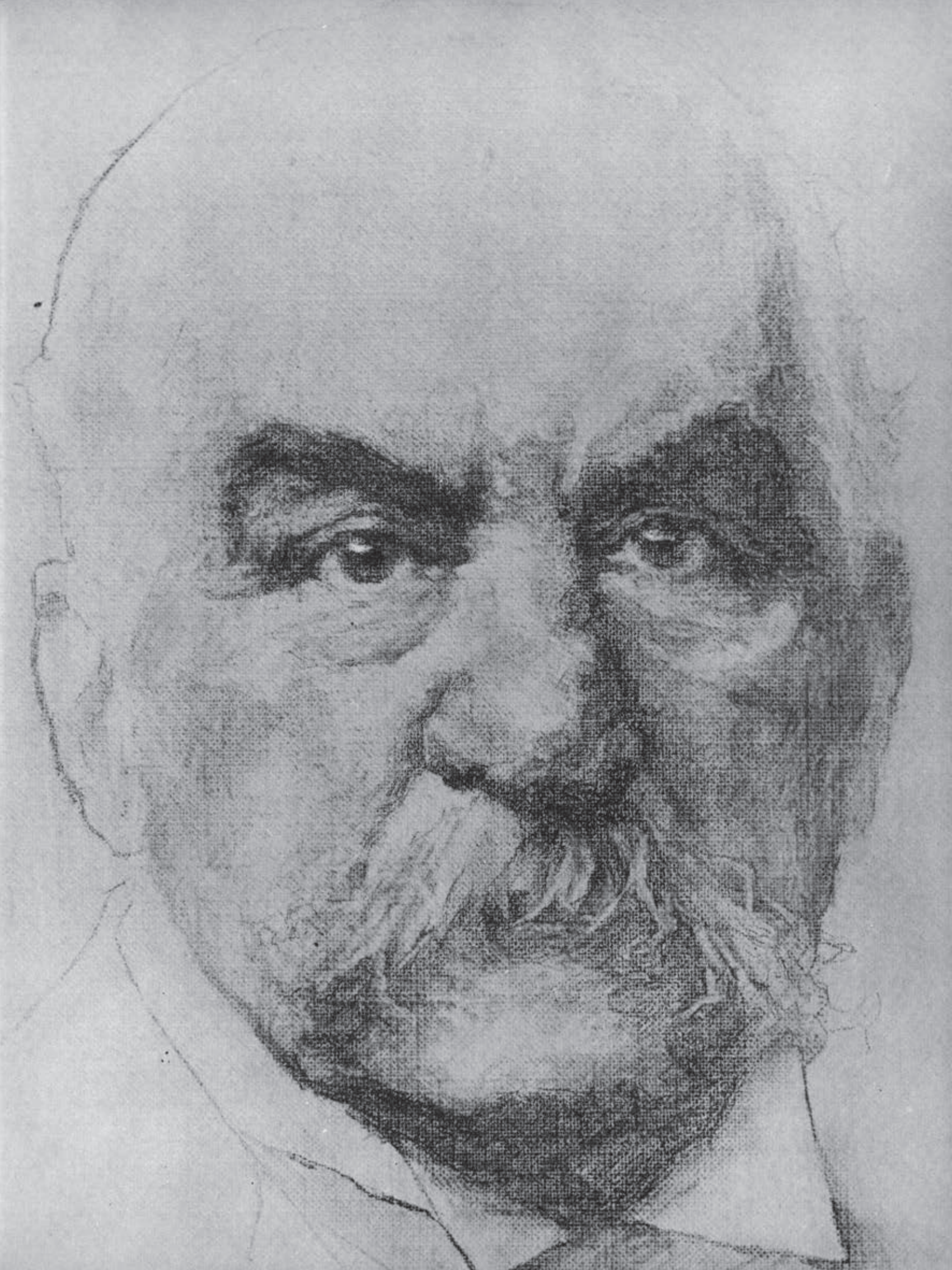
1867-1941

NACE el pintor en Islay, Arequipa, en 1867. Huérfano de padre, se traslada a Santiago con su madre en 1872 y diez años después ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, cuyos estudios culmina con medalla de oro y la beca de una pensión para Roma por cinco años; pero como le exigen nacionalizarse chileno renuncia a la beca. Esto agrada al Presidente del Perú, General Cáceres, quien le hace venir a Lima y le ofrece una pensión igual en recompensa. La pensión tarda tres años y entre tanto él enseña dibujo y hace retratos. Por fin, en 1890 parte para Europa, pasando por Magallanes para recoger a su madre. Va a París y a Roma e ingresa por concurso en la Academia Real de Bellas Artes, de donde pasa, más tarde, a la Academia Juliana de París. Ha terminado su aprendizaje y ya es conocido como retratista. En 1908 el millonario John P. Morgan lo llama a Nueva York y comienza una serie de retratos de banqueros y hombres públicos, ganando una gran fortuna. Cobraba precios altos y sólo pintaba a los modelos que eran de su agrado; pero puede hacer media docena de copias de un mismo retrato de Morgan. En Estados Unidos permanece veinte años y hace más de 130 retratos, resintiéndose su arte de una cierta actitud comercial y cierta prisa. Durante esos años él ha viajado de vez en cuando a Francia y en 1926 es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Francia, por lo que vuelve a París tres años después para instalarse allí. Recibe honores y homenajes y no sale más de Francia hasta su muerte, en 1941 en su casa de Noulley - Sur-Seine. No dejó parientes,

nunca se casó y no hay mujeres en su vida. Sólo dos discípulas, María Luisa Faivere, francesa y Olimpia Arias, española, cuidaron de su vida durante treinta años y juraron ante su cadáver conservar y glorificar su memoria. Fue sepultado junto a su madre y su hermana que hizo traer del Perú. Las dos señoritas escondieron los cuadros de Baca Flor durante la ocupación nazi y pasada la guerra, el Gobierno peruano compró la casa de Francia y fijó para las dos discípulas una pensión vitalicia. Toda la obra de su taller ha sido traída al Perú y se encuentra en el Museo de Arte.

Su pintura es realista, fiel a la Academia y de una factura muy personal. En sus retratos, como los del Cardenal Bruzano, de Pío XII, de Valera, de Morgan, etc. se ve la fina observación del modelo, sin concesiones pero sin apasionamientos; objetivo y exacto. Sus dibujos a lápiz tienen una bella factura y una admirable maestría. Ha hecho innumerables cuadros de academia; desnudos de mujeres y de hombres en los que, aparte del tratamiento usual de la anatomía, el pintor ha insistido en la expresión de los rostros, humanizando y particularizando esos fríos modelos de escuela. Hay muchas cabezas de viejos que llevan su firma y son el orgullo de las casas peruanas. Ha pintado también escenas religiosas con muchas figuras de carácter. Ha pintado escenas de las calles francesas y bellos paisajes de Europa y de Estados Unidos, en los que pudo poner toda su sensibilidad artística, libre de las exigencias del retrato social.

CARLOS BACA FLOR. - Estudio para el retrato de Morgán. Lápiz sobre tela. 76.5 x 56.5 cm. Museo de Arte.





CARLOS BACA FLOR. - Desnudo Femenino. Carbón sobre papel. 62 x 47.5 cm. Museo de Arte.
Pág. 155: detalle.

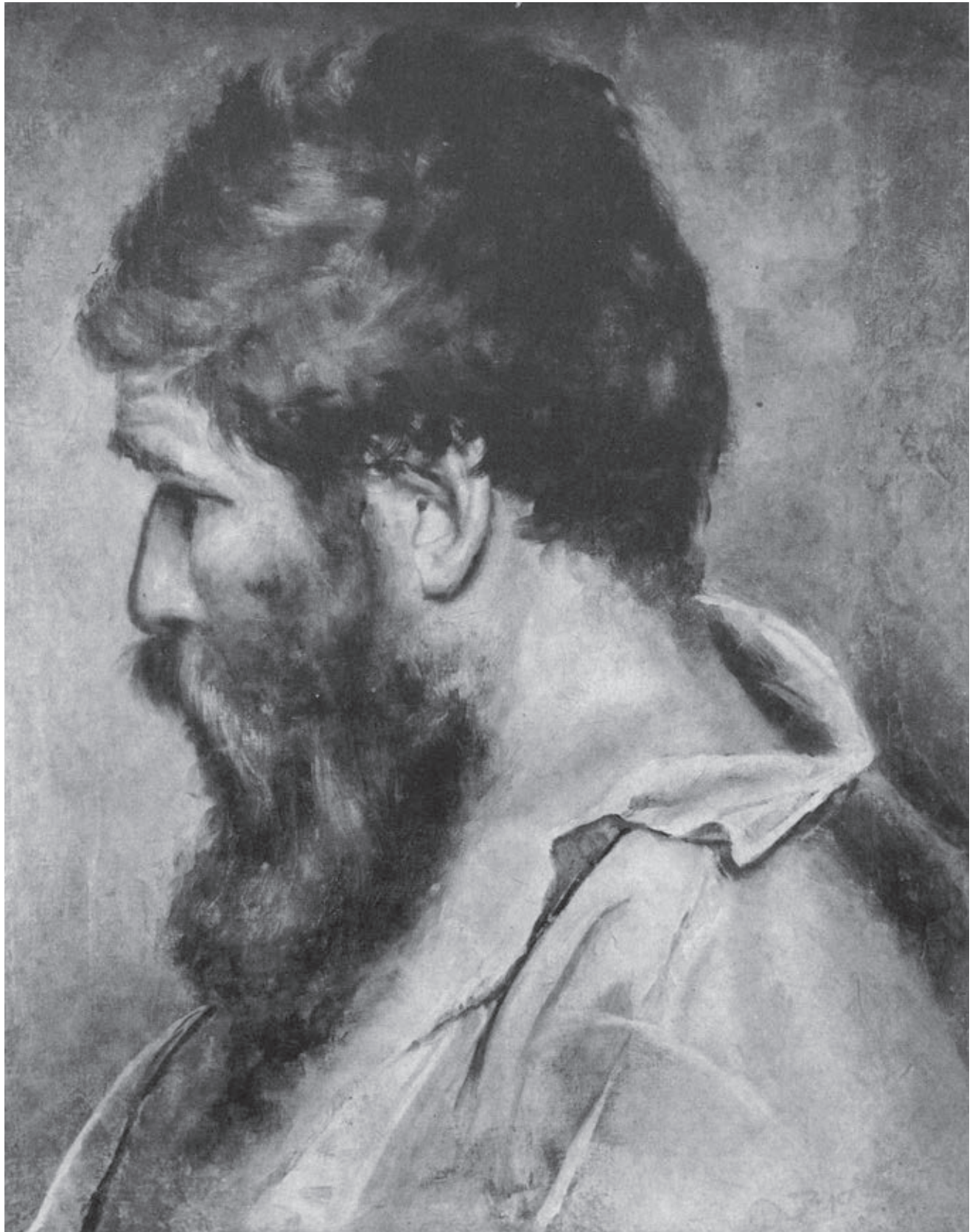
Del Perú tiene muy poco. Vivió aquí sólo unos años en su juventud y es mucho más numerosa su obra en Chile, país con el que estuvo más largamente relacionado.

Es necesario que la obra de este pintor sea bien estudiada y que el Museo de Arte destine una Sala entera para los numerosos cuadros que de él posee.





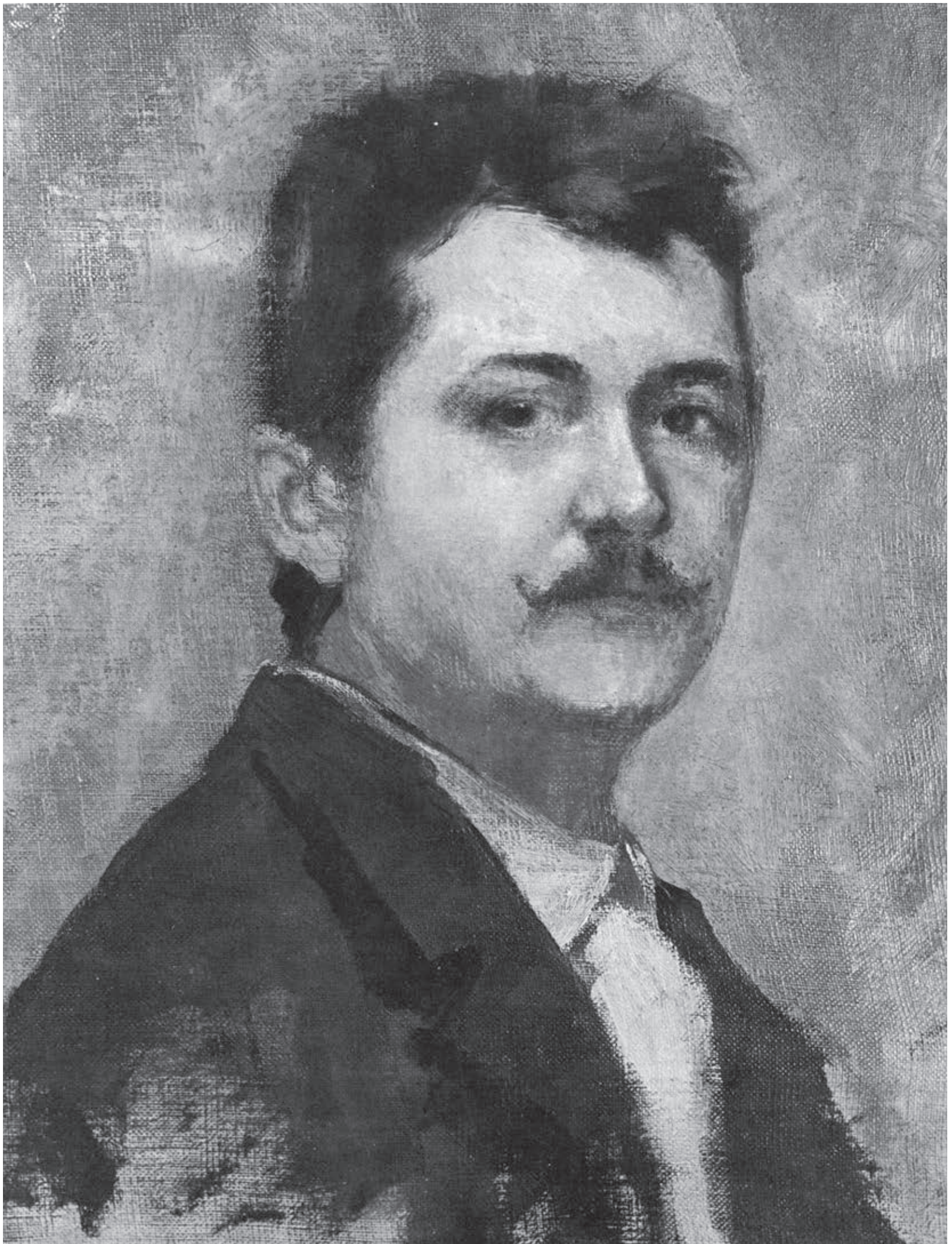
CARLOS BACA FLOR. - Muchacha con Sombrilla. Acuarela sobre papel. 57 x 39.5 cm. Museo de Arte.



CARLOS BACA FLOR. - Cabeza de Roto. 1885. Oleo sobre lienzo. 46 x 37 cm. Museo Nacional de Historia.



CARLOS BACA FLOR. - Busto de Mujer. Oleo sobre tela. 38.5 x 23 cm. Museo de Arte.



CARLOS BACA FLOR. - Autorretrato. Oleo sobre lienzo. 46 x 33 cm. Museo de Arte.



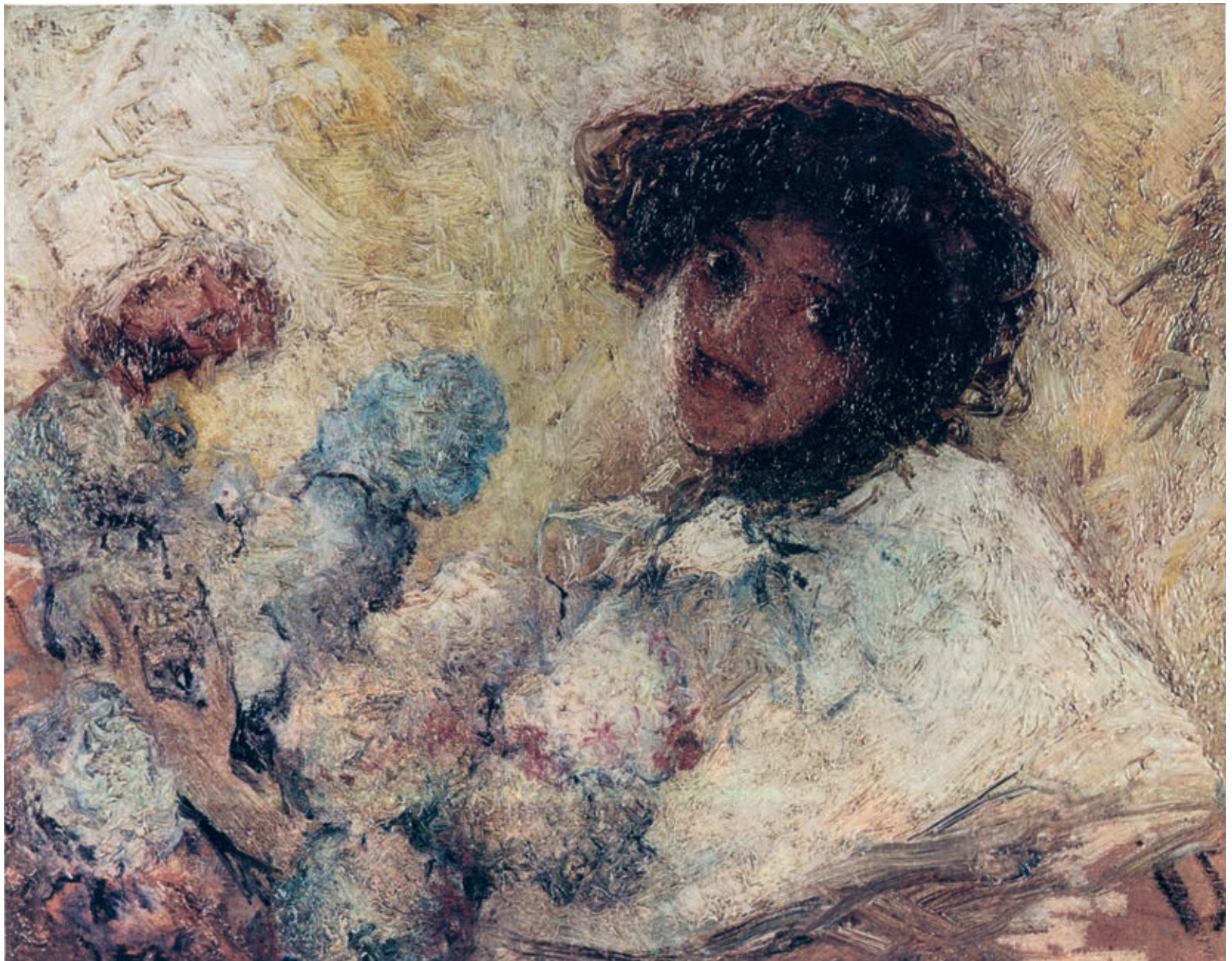
CARLOS BACA FLOR. - Pedro López Aliaga. 1889. Oleo sobre lienzo. 65 x 59.5 cm. Colección Privada.



CARLOS BACA FLOR. - Espadaña de la Iglesia de San Diego. 1885. Oleo sobre lienzo. 121 x 65 cm.
Colección Privada.



CARLOS BACA FLOR. - Paris Nocturno. Oleo sobre lienzo. 18.7 x 24 cm. Colección Privada.



CARLOS BACA FLOR. - Muchacha de los Crisantemos. Oleo sobre lienzo. 65.5 x 81.5 cm. Museo de Arte.



CARLOS BACA FLOR. - Escultor Boucher. Oleo sobre lienzo. 41 x 34 cm. Museo de Arte.





CARLOS BACA FLOR. - Anciano de la Boína Azul. 1896. Oleo sobre lienzo. 81.5 x 60.5 cm. Museo de Arte.
Pág. 165: detalle.



CARLOS BACA FLOR. - Retrato de Mujer. 1900. Oleo sobre lienzo. 51 x 38 cm. Museo de Arte.

FRANCISCO CANAVAL

1877-1911

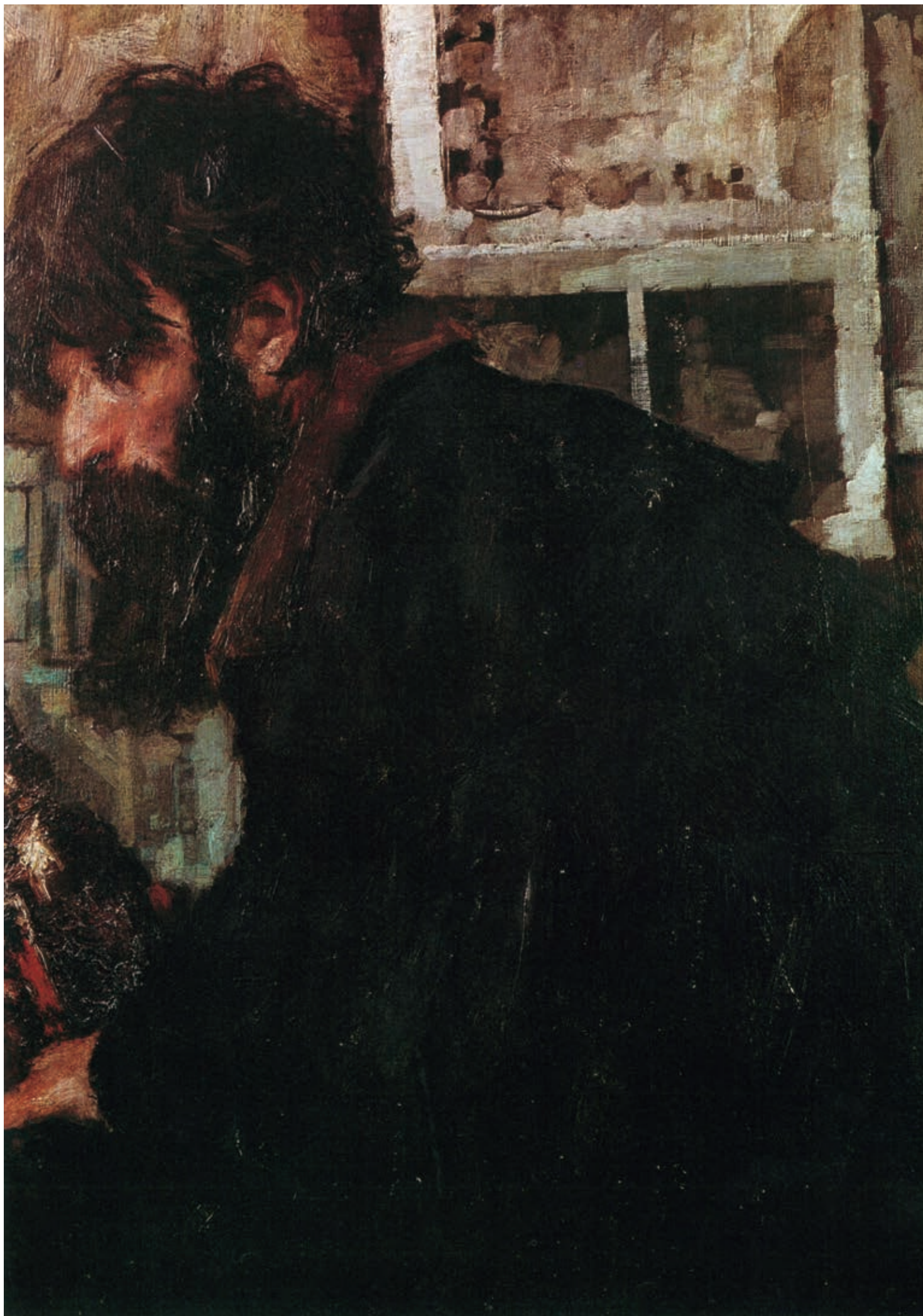
TODAS las circunstancias características en la vida de los artistas del XIX, se repiten en Francisco Canaval: sus comienzos artísticos en Lima, donde nació, sus viajes a París, donde muere, y una obra compuesta de retratos y composiciones de carácter académico.

En su mejor época, utiliza gruesos empastes audaces y tonos sombríos entre los que se concentran las luces, vibrando en un rostro, en un vaso, en un libro abierto. Por el empaste excesivo, tal vez, su pintura se ha oscurecido y se le ve penumbrosa y melancólica.

Existen varios retratos y estudios de tipos en el Banco de la Reserva. Hay un anciano, una anciana leyendo, una mujer dormida, el borracho, (el mejor tal vez), y una bella cabeza de mujer, expresiva y romántica. En Torre Tagle hay dos cuadros de él, fechados en París en 1903: una figura con un libro en las manos y unas flores de empaste denso, con golpes de pasta acumulada. Los dos oscurecidos y parduscos. Todo lo que hemos visto hasta ahora de Canaval consiste en cabezas que se destacan en ambientes penumbrados, dentro de los cuales el resto de la figura se funde y apaga con algunos golpes de luz que destacan el rostro. La figura tiende a ocupar todo el lienzo y hay cortes y proporciones audaces en la composición.



FRANCISCO CANAVAL. - Anciano leyendo. 1903. Oleo sobre lienzo. 73.5 x 54 cm. Colección Banco Central de Reserva.



FRANCISCO CANAVAL. - Anciano con Botella. 1908. Oleo sobre lienzo. 55 x 38.5 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores.

ENRIQUE DOMINGO BARREDA

1879-1944

EL siglo XIX culmina con el impresionismo, que viene preparándose desde la ruptura de la academia y el advenimiento de la pintura al aire libre, con el mismo realismo que comienza a buscar el secreto de la luz dentro de la forma que se libera del contorno cerrado. E. D. Barreda trae al Perú esas corrientes, en su estilo personal, de amplias pinceladas densas, de sus visiones de playas y paisajes europeos, de sus marinas, de sus naturalezas muertas y sus jarrones de flores; en todo ese juego de luces, de reflejos sorprendidos, de colorido vibrante, que no renuncia a la riqueza de los negros y de los pardos y ocre, como no lo hacen los alemanes, los españoles y holandeses.

Nacido en Lima, en 1879, vive casi toda su vida en Europa, entre Inglaterra y Francia y muere en Rochester, en 1944.

Una serie de exposiciones jalonan su actividad artística. En las galerías Carpentier de París exhibe 60 óleos, sólo dos de los cuales tienen temas peruanos, el Cerro de San Cristóbal y un Patio Colonial. Luego expone en Inglaterra, Nueva York, Buenos Aires, etc. En el Perú expone en 1936 y 1943, de donde quedaron varias obras en el Museo de Arte y en varias colecciones privadas.

En Francia lo aprecian tanto en su arte que es condecorado con la Legión de Honor del gobierno francés y varias de sus obras figuran en el Museo de Luxemburgo de París.



ENRIQUE DOMINGO BARREDA. - Portada. Oleo sobre lienzo. 41 x 35.5 cm. Colección Privada.



ENRIQUE DOMINGO BARREDA. - Windsor Park. 1935. Oleo sobre lienzo. 38 x 50.5 cm. Colección Privada.



ENRIQUE DOMINGO BARREDA. - El Puente. Oleo sobre madera. 46 x 55 cm. Museo de Arte. Concejo Provincial de Lima

FERNANDO ZEBALLOS

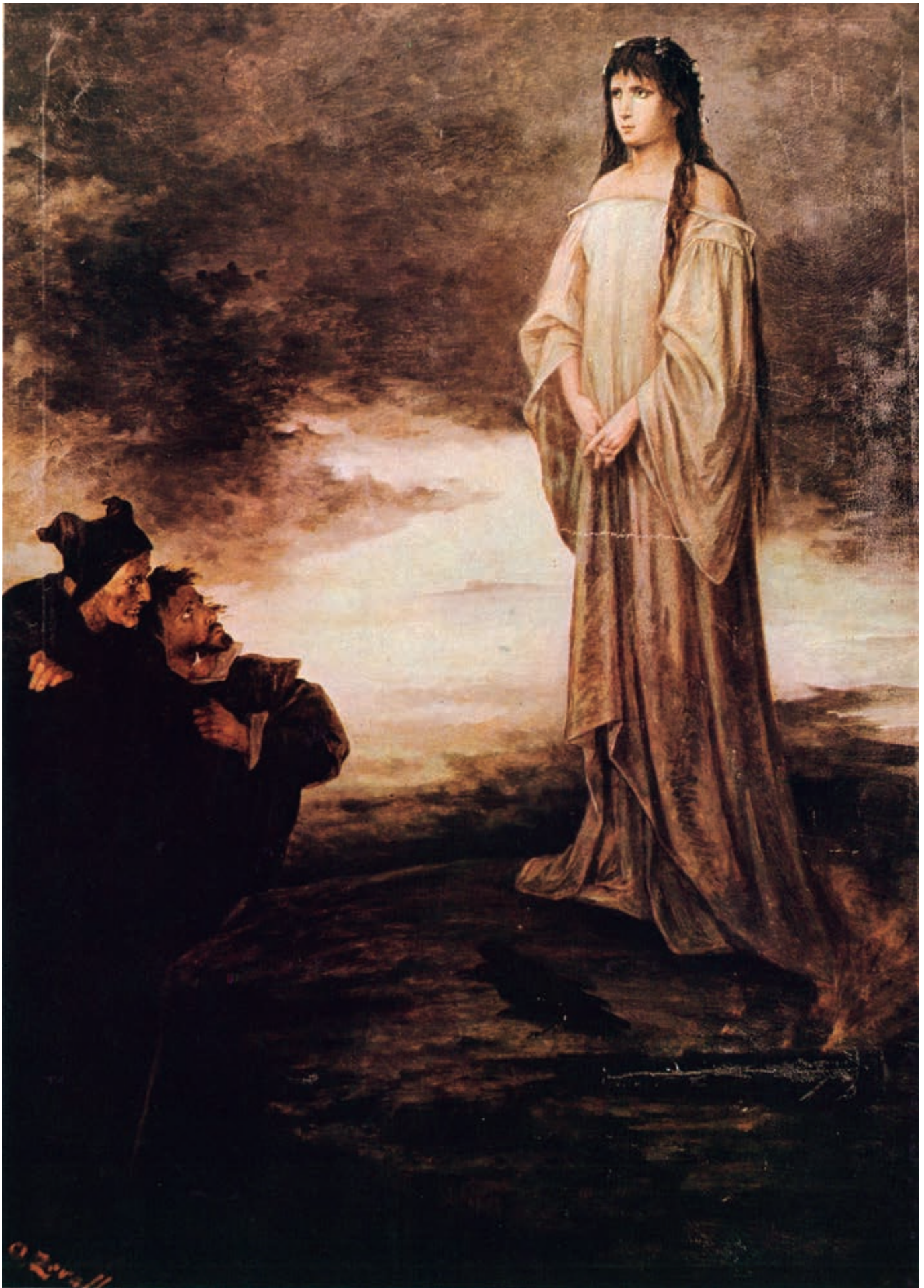
1840-1900(?)

HAY dos pintores con este apellido en el Sur del Perú: Fernando Zeballos, nacido en Arequipa y su hijo, Alberto Zeballos Franchi, quien residió siempre en Tacna. La influencia del padre es notable y a veces se confunden sus obras con las del hijo como sucede con la "Entrada de Cáceres en Arequipa", cuadro que posee el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Fernando Zeballos estudió en Europa, a donde pudo viajar con la ayuda del obispo Goyoneche. A su regreso residió unos años en Arequipa y luego se fué a vivir a la ciudad de Pisco, donde murió, aproximadamente al terminar el siglo XIX.

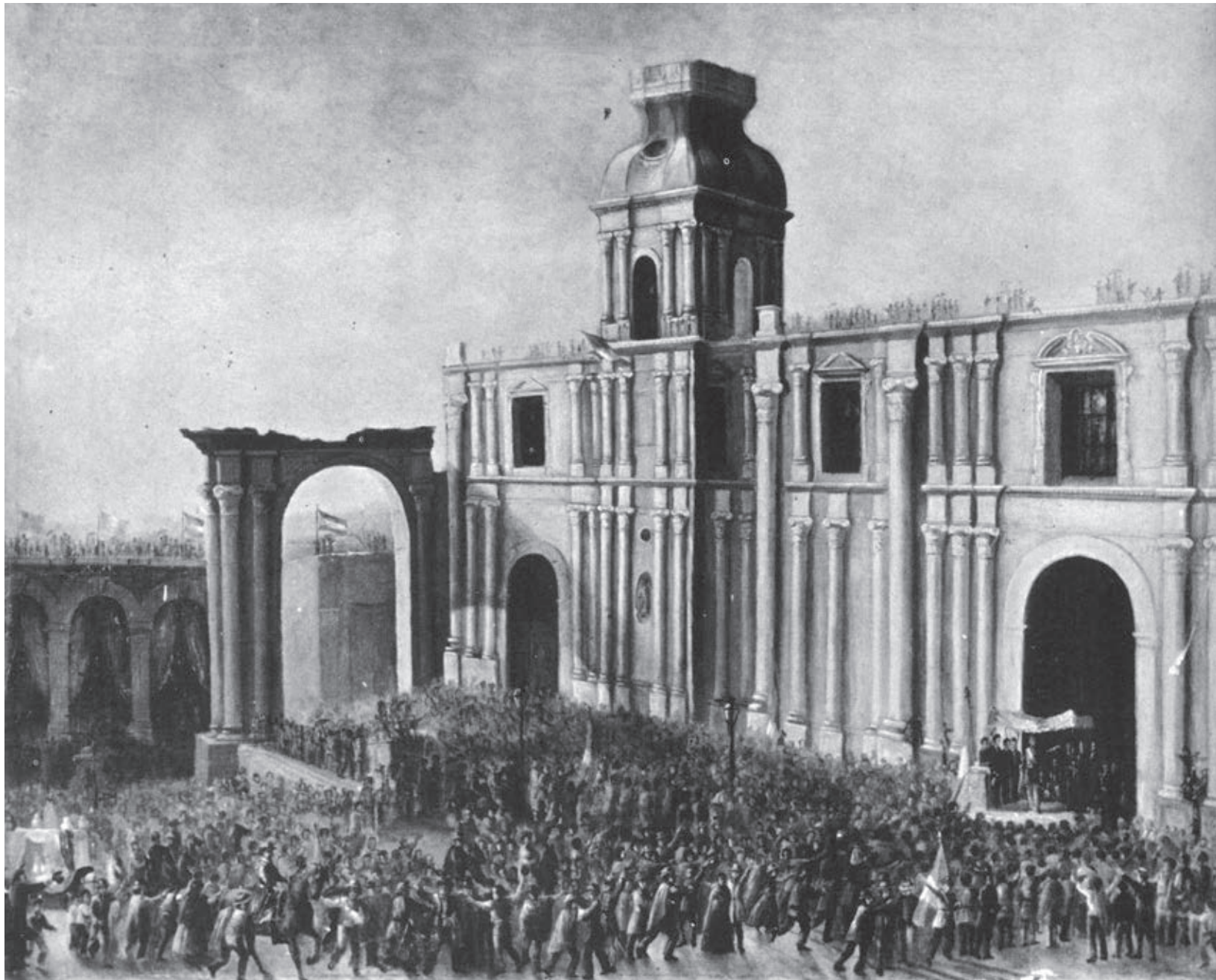
Dejó varios retratos, algunos paisajes y varias obras de género. De ser suya la "Entrada de Cáceres en Arequipa", ella sería un ejemplo único de su pintura de historia.





FERNANDO ZEBALLOS. - Escena de la Divina Comedia. 1900. Oleo sobre lienzo. Museo de Arte.
Págs. 174 y 176: detalles.



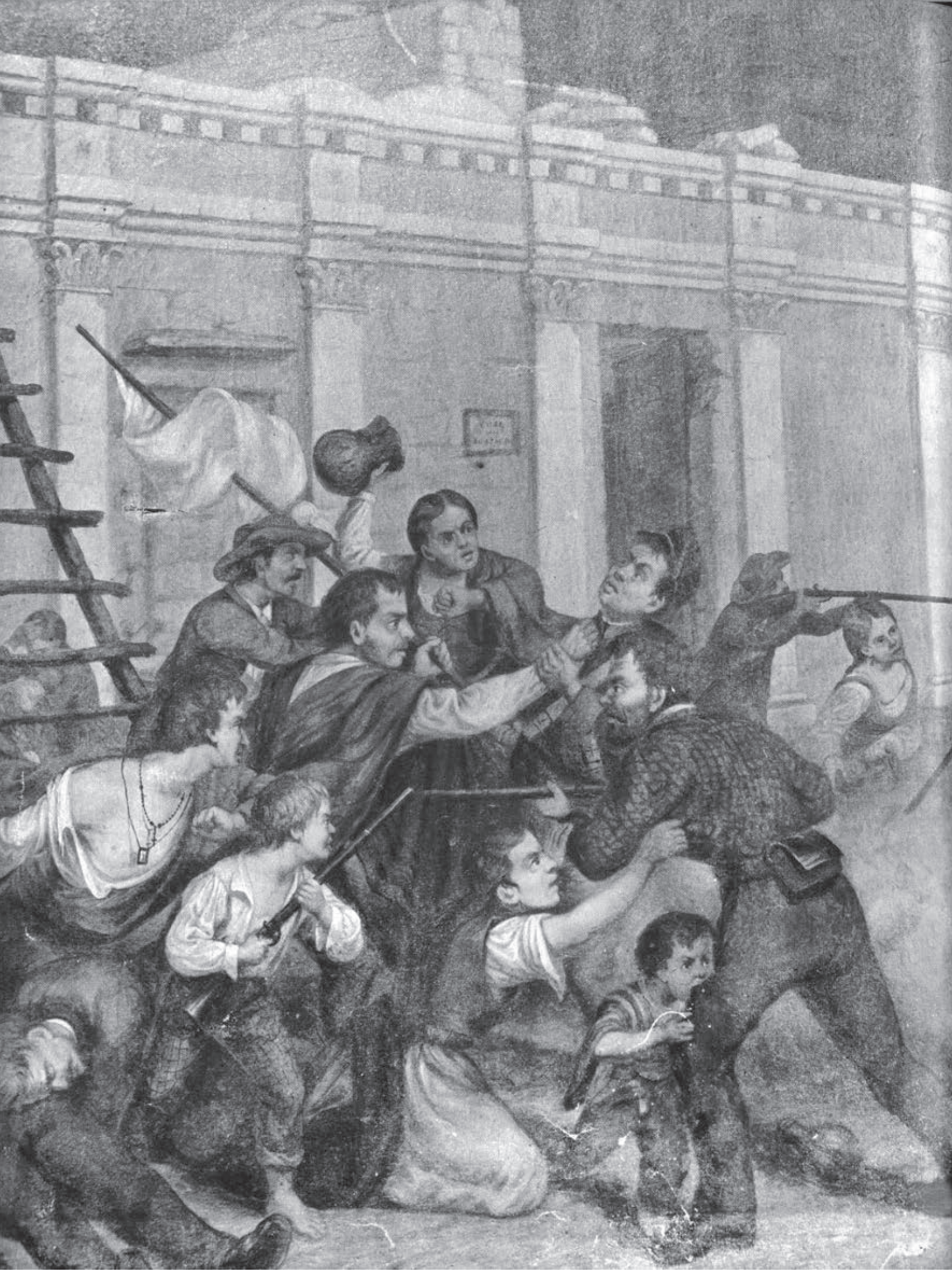


FERNANDO ZEBALLOS. - Juramentación de Cáceres en Arequipa. 1886. Oleo sobre lienzo. 57 x 79.5 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores.



ANONIMO. - La Ultima Cena. Oleo sobre lienzo. 87.5 x 103 cm. Museo de Arte.







ANONIMO. - Revolución de Arequipa. Oleo sobre lienzo. 105 x 85 cm. Museo Nacional de Historia.
Págs. 179 y 180: detalles.





ANONIMO. - Toma de Guayaquil. Oleo sobre lienzo. 119 x 82 cm. Museo Nacional de Historia.
Págs. 182: detalle.

MARIO URTEAGA

1875-1957

CON Mario Urteaga se cierra la pintura del siglo XIX y se abre la del siglo XX. Urteaga continúa la espontánea lección de Pancho Fierro, de los costumbristas olvidados, de los caricaturistas, desdeñados intérpretes de los problemas nacionales, la lección dolorosa de Laso y, por primera vez en el país, ofrece una pintura directamente inspirada en el indio y en su vida, no como simple elemento o motivo plástico, o curiosidad o documento, sino como un ser humano dentro de un determinado ambiente.

Toda su obra está dedicada a esa tarea. Amorosamente, con ternura y sencillez, nos trae Urteaga la vida de los indios, sus costumbres, su alegría y su tristeza, sus problemas, sus usos y costumbres, fiestas y duelos, peleas y alegrías. Por primera vez aparece en la pintura, plenamente, la existencia del indígena, llena de color y de armonía; pero asociada a la apariencia peculiar de su paisaje.

Encerrado en su pueblo, del que sólo salió una vez para venir a Lima por unos días, pintando en telas de mala calidad, en talegas de azúcar, con pigmentos baratos, improvisando sus pinceles, hace Urteaga la obra más significativa de la pintura de fin de siglo. Parece que comienza ya hombre de edad (30 ó 35 años), a pintar.

Había sido maestro de escuela. Tenía algo de labores en el campo, en una pequeña chacra que trabaja con su gente. Y eso es todo. Eso y su paciente observación de lo que le rodea, su constancia amorosa para reproducirlo en sus telas; su extraordinario sentido de la composición, del movimiento y del co-

lor. Su dibujo es simple y con frecuencia posee esos caracteres que se suelen dar a la pintura llamada primitiva. Ingenua perspectiva, simplificación irracional de las cosas, dibujos simples, sin perfecciones académicas. Con frecuencia se mueve dentro del juego instintivo de líneas geométricas que componen el cuadro, tejas hechas con paciencia, todas iguales, y piedrecillas ordenadas de los caminos, regulares y uniformes. Y allí los indios más indios que se han pintado, con una ciencia admirable en la distribución del blanco del negro y de las tierras doradas o rojizas.





MARIO URTEAGA. - Los Novios. 1937. Oleo sobre lienzo. 51 x 40.5 cm. Colección Privada.
Pág. 185: detalle.



MARIO URTEAGA. - Pastoras. 1938 (detalle). 52.5 x 78 cm. Colección Privada.





MARIO URTEAGA. - El Entierro. Oleo sobre lienzo. 68.5 x 123.5 cm. Colección Privada.
Págs. 188, 190 y 191: detalles.





M. Velasco



MARIO URTEAGA. - Cosecha de Papas. 1936. Oleo sobre lienzo. 53.5 x 53.5 cm. Colección Privada.



MARIO URTEAGA. - Regreso de los Campesinos. Oleo sobre lienzo. 81 x 58 cm. Museo de Arte. Concejo Provincial de Lima.





MARIO URTEAGA. - Los Adoberos. 1937. Oleo sobre lienzo. 47 x 80 cm. Colección Privada.
Pág. 194: detalle.

BIBLIOGRAFIA

- "La Abeja". - Comienzos de la República. Edición Petroperú.
- "El Murciélago". - Manuel Atanasio Fuentes.
- "El Zurriago". "La Lámpara". - 1867.
- "Expresión". - Fabio Camacho. 4 números.
- "El Perú Ilustrado".
- "El Comercio". - Siglo XIX desde el año 1839.
- "El Mercurio Peruano".
- Archivo Nacional de la República. Secciones pertinentes.
- Informaciones y documentos de familiares y propietarios de obras.
- Viajes y viajeros del siglo XIX. Informes e ilustraciones.
- Guía documental del Museo Histórico Nacional. Emilio Gutiérrez de Quintanilla.
- Palique sobre Merino y Laso. Emilio Gutiérrez de Quintanilla.
- "El Aguinaldo". - Francisco Laso.
- "Lima por dentro y por fuera". - Terralla y Landa. 1954. París.
- "Peregrinaciones de una Paria". - Flora Tristán. 1946.
- "Ignacio Merino". - 1817-1917. Artículos de Teófilo Castillo y Juan Bautista de Lavallo.
- "Rugendas". - Catálogo de una exposición. Museo de Arte.
- Reseña del Banco Central de Reserva. Colección de pintura.
- Exposiciones Retrospectivas: Francisco Laso, Museo de Arte.
- Gil de Castro, Comisión del Sesquicentenario, Museo Nacional de Historia.
- Pintores del siglo XIX. Carlos Raygada. El "Comercio". 1939.
- Pintores del siglo XIX. Evaristo San Cristóbal. La "Cronica". 1938.
- "Pancho Fierro". - Angélica Palma.
- "Pancho Fierro". - José Sabogal.
- "Mentira Azul". - Mercedes Gallagher de Parks.
- "Art of Latin America since Independence". - Yale Art Gallery and University of Texas. 1966.
- Pintura Virreynal. Arte y Tesoros del Perú. Edición Banco de Crédito del Perú.
- "La Pintura en Chile". - Luis Alvarez Urquieta. 1928.
- "Lima y lo limeño". - Juan Manuel Ugarte Eléspuru. 1967.
- "Pintura y Pintores Peruanos". - Emilio Harth Terré.
- "Perú en cifras". "El Arte en el Perú". - Alberto Jochamowitz.
- "Pintura y pintores peruanos". - Alberto Jochamowitz.
- "Breve Historia del Arte en el Perú". - Juan Ríos.
- "Breve Historia del Arte en el Perú". - Francisco Stastny.
- "Pintores peruanos de la República". - Juan Villacorta Paredes.
- Diccionario enciclopédico del Perú. Juan Mejía Baca.
- Enciclopedia del Arte en América. Editorial Bibliográfica Omeba.
- Notas para un diccionario biográfico. Flor de María Rodríguez López.
- Diccionario manual de literatura y materias afines. Emilio Romero del Valle.
- "El Perú Histórico y Artístico". - José de la Riva Agüero. 1910.
- "Ruta Cultural del Perú". - Luis E. Valcarcel.
- "Pequeña antología de Lima". - Raúl Porras Barrenechea. 1965.
- Edición antológica de Lima. Concejo Provincial de Lima. 1959.
- "La inmigración en el Perú". - Francisco Pazos Varela.
- "La Bohemia de mi Tiempo". - Ricardo Palma.
- "Las Tradiciones Peruanas". - Ricardo Palma.
- "Panorama de la Literatura en el Perú". - Luis Alberto Sánchez.
- "Notas Históricas". - Raúl Porras Barrenechea.
- "La Independencia del Perú". - Problema N° 7 IEP.
- "Historia de la República". - Jorge Basadre.
- Comentarios sobre Arte. José Carlos Mariátegui.
- "La Independencia". - Aurelio Miró Quesada.
- "Fuentes Históricas Peruanas". - Raúl Porras Barrenechea. 1955.

INDICE

	Pág.
Introducción a la Pintura Contemporánea.	9
Cuadro estadístico.	28
Pancho Fierro.	32
Pablo Rojas.	40
José Gil de Castro.	42
Ignacio Merino.	52
Francisco Laso.	70
Luis Montero.	88
Federico del Campo.	94
Francisco Masías.	96
Carlos Jiménez.	100
Juan de Dios Ingunza.	102
Abelardo Alvarez Calderón.	110
Rebeca Oquendo.	114
Daniel Hernández.	116
Teófilo Castillo.	128
Juan Lepiani.	138
José Effio.	142
Luis Astete y Concha.	146
Alberto Lynch.	148
Carlos Baca Flor.	152
Francisco Canaval.	168
Enrique Domingo Barreda.	170
Fernando Zevallos.	174
Anónimos.	178
Mario Urteaga.	184
Bibliografía.	196

TEXTO Y COMENTARIOS: TEODORO NUÑEZ URETA

ASESORIA ARTISTICA: SARA DE LAVALLE

FOTOGRAFIA: WERNER LANG

DISEÑO: JOSE BRACAMONTE



Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
SANTIAGO VALVERDE, S. A.
en noviembre de 1975
Lima - Perú





