

“Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)”. En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 201-245. ISBN: 84-376-1579-8.

NUEVAS VISIONES DEL PAISAJE Y LAS COSTUMBRES EN IBEROAMÉRICA.

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada, España.

INTRODUCCIÓN.

En los últimos años se ha acentuado la aparición, en el ámbito bibliográfico, de enciclopedias y estudios abarcando la producción artística del continente iberoamericano durante el siglo XX, fenómeno acentuado por realidades como el llamado "boom del mercado de arte latinoamericano", las exposiciones sucedidas a partir del paradigmático año 92 o los síntomas revisionistas típicos del fin de la centuria.

En muchas de estas publicaciones se advierten, como monedas casi corrientes, algunos factores que parecen responder a los intereses actuales del mercado y no siempre indagan en otros elementos que también han formado parte del universo que conforma la evolución pictórica del continente a lo largo del presente siglo. Es este el caso de dos temáticas que, habiendo gozado de gran fortuna en las tres primeras décadas del mismo, se hallan hoy notoriamente marginadas de las consideraciones globalizadoras a que se ha sometido el estudio de dicha progresión o inclusive se las menciona como simples resabios del XIX. Nos referimos a la pintura de paisaje y las costumbres.

No es nuestro cometido el intentar convencer respecto de una supuesta existencia decisiva de ambos géneros en las transformaciones posteriores de la pintura iberoamericana. Tampoco creemos que haya sido así. Lo que si estimamos adecuado es situarlos como les corresponde históricamente en ese panorama artístico de un siglo que toca a su fin.

Si bien es cierto que algunos paisajistas y costumbristas que desarrollaron sus tareas a finales del XIX y principios del XX están hallando poco a poco el reconocimiento internacional -el caso del mexicano José María Velasco es un claro indicio de ello-, no es menos real que aun queda mucho camino por andar. En ambas temáticas los propios países de origen han comenzado a revalorizar sus figuras de antaño; podemos citar, en cuanto al paisaje, a Fernando Fader en la Argentina y a Alberto Valenzuela Llanos en Chile, y en costumbres a José Sabogal en el Perú, a Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia y a Cesáreo Bernaldo de Quirós en la Argentina. Resta por hacer pues ese examen unificador a conciencia de esta generación de artistas y este capítulo aspira a ser un aporte en tal sentido.

LA PINTURA DE PAISAJES EN IBEROAMÉRICA.

La pintura de paisaje, en mayor o menor escala y con sus peculiaridades distintivas, tuvo presencia en el arte de cada uno de los países iberoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. Para nuestro estudio tomaremos como punto de partida las producciones paisajísticas de

México, ya que fue precisamente en este país donde hubieron tempranos e importantes intentos, en el siglo XIX, de crear una conciencia nacional ligada a la propia naturaleza. En ello le cabe el mayor mérito al pintor italiano Eugenio Landesio (1810-1879) quien dictó cátedra de Paisaje, y Perspectiva y Ornato, en la Academia de San Carlos entre 1855 y 1873. Considerado el "padre del paisaje mexicano", Landesio tuvo la virtud de enlazar la visión romántica del paisaje con la visión más realista de la segunda mitad del XIX y principios del XX.

Landesio se destacó como pedagogo, siendo responsable de la formación de un nutrido grupo de paisajistas mexicanos, en especial de José María Velasco, Luis Coto y Salvador Murillo, pero también como crítico de arte. En 1866 publicó el ensayo titulado "*Cimientos del Artista Dibujante y Pintor. Compendio de perspectivas lineal y aérea, sombras, espejo y refracción con las nociones necesarias de geometría*" y "*Veintiocho Láminas Explicativas*", su complemento gráfico. Al año siguiente publicó "*La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia de San Carlos*".

Fue también autor de una monografía reseñando la "*Expedición a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter de Popocatepetl*" (1868). A las grutas de Cacahuamilpa, antes visitadas por el Barón Gros en 1835 y por Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en 1846, acudió junto al escultor Miguel Noreña; en lo que respecta al volcán Popocatepetl, Landesio subió al cráter en compañía del pintor José Obregón y el fotógrafo francés Charnie, quien tomó las primeras vistas estereoscópicas de su interior.

El más destacado discípulo de Landesio fue José María Velasco (1840-1912), probablemente el paisajista americano más importante del XIX. Como señala Xavier Moysen, la vocación de Velasco o parte de ella nació gracias a los trabajos de registros botánicos y zoológicos, como las láminas para la "*Flora del Valle de México*" que comenzó a publicarse en 1868.

Al presentar su obra "*Chapultepec y sus ahuehuetes*" en la Exposición de la Academia de San Carlos de 1879, Velasco la describió en el catálogo señalando detalles de la vegetación del bosque con los cuatro ahuehuetes rodeados de "los altos fresnos, los perús y tepozones. Varias plantas herbáceas están representadas en el primer término; las que más se notan son la jarilla y el amole. Su efecto de luz es entre las tres y cuatro de la tarde". Esta última frase encierra un interés similar al de los pintores impresionistas, interesados en dejar constancia del momento exacto del día en que estaba ejecutada la obra.

Dice Justino Fernández que "es la fidelidad al objeto, que necesariamente construía para darle absoluta realidad, lo que Velasco tenía por arte, en el cual la invención no cabía; pero en la elección de los sitios, en la inserción en el cuadro del trozo de naturaleza que se proponía representar, en su aguda mirada que igualmente valorizaba los más variados y exquisitos tonos del verde que los diferentes planos en los paisajes de grandes lejanías, en la originalidad de sus puntos de vista, en el amor y en el detalle que puso en la flora de alguna de sus obras, en los grandes cuadros atmosféricos o en aquellos en que la calidad de la materia, vista de cerca o a distancia, convence de su realidad, es en donde Velasco demuestra ser un gran artista".

En cuanto a Luis Coto (1830-1891), mezcló en sus obras el interés por las escenas históricas y los paisajes, tal como se ve en "*Hidalgo en el monte de Las Cruces arengando a sus tropas momentos antes de la batalla*" y en "*El origen de la fundación de México, o sea el encuentro del águila y del nopal por los aztecas*". Carrillo y Gariel recuerda que Coto presentó en la XX Exposición de Bellas Artes de 1881, coincidiendo con el Centenario de la fundación de la

Academia, dos paisajes en los que se desarrollaban escenas históricas, "*La captura de Cuauhtémoc en la laguna de Texcoco*" y "*La noche triste*". Coto, que había estudiado paisaje junto a Landesio, al igual que Velasco ejecutó un cuadro de los "*Ahuehuetes de Chapultepec*", obra que se halla en las Galerías de San Carlos.

Joaquín Clausell (1866-1935) es considerado el más importante de todos los impresionistas mexicanos. Comenzó a pintar animado por el Dr. Atl tras regresar éste desde Europa en 1904. Clausell, autodidacta, fue gran colorista y transmisor de las vibraciones de la luz, interesándose en el agua como motivo pictórico, en quietud y en movimiento, pintando asimismo el colorido de los campos, de los bosques y de los cerros, y la luminosidad del cielo con sus nubes recortadas.

Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl (1875-1964), quien se manifestó en pro de la Revolución Mexicana, más a través de sus escritos que de sus pinturas, ejecutó paisajes en los que trasluce el desgarramiento producido por las tormentas, pudiendo recordarse en tal sentido la serie de los volcanes, por la que llegó a reconocerse a Dr. Atl como un "gran vulcanólogo", además de los estudios que publicó, especialmente sobre el volcán Parícutin, "descubierto" en 1943. "Después de Velasco y su clásico objetivismo -dice Fernández-, después de Clausell y su personal impresionismo, creadores ambos del paisaje mexicano en sus respectivos momentos, es el Dr. Atl, otro gran pintor, el que viene a dar una tercera visión y expresión novedosa y con él se integra un máximo triunvirato de paisajistas que corresponden a distintos tiempos y períodos de la historia".

Dr. Atl conoció las primeras normas técnicas del paisajismo con el pintor Felipe Castro. Tras regresar de Europa en la primera década de siglo, según acota Luna Arroyo, "se dedicó a viajar a pie por México, persiguiendo tres objetivos: conocer a su patria, estudiar las ruinas de las civilizaciones prehispánicas y bañarse en todos los ríos de nuestro país". Reconocía que era paisajista no por vocación sino por consecuencia de estos viajes en los que "un día, espontáneamente, se encontró a sí mismo copiándolos sobre un papel con la punta de un lápiz".

Antonio Rodríguez, refiriéndose a la numerosa serie del Parícutin, dice que en ella se incluyen obras en las que "la concepción cósmica de la naturaleza parece abandonar al Dr. Atl", concluyendo que "la Tierra ya no es un hábitat inexorable, al cual el hombre debe someter, sin esperanza de rebeldía, sus anhelos de libertad. Es la fuerza apasionante y bella, pero inconsciente, que el hombre puede dominar y de la cual, algún día, podrá salir a su antojo".

Para terminar nuestro recorrido por la temática paisajística en México en las décadas iniciales del siglo XX, queremos hacer referencia a la creación de varias Escuelas de Pintura al Aire Libre, realidades que habían sido consideradas como una necesidad en la Argentina por Martín Malharro, incitando al contacto del niño con la naturaleza para su comprensión. También en el Perú habría de proyectarse hacia 1931 la erección de academias similares pero la idea no prosperó por falta de una infraestructura estatal capaz de promoverla.

Dichas escuelas nacieron en México motivadas por el sentimiento de reacción contra la Academia que se había manifestado en 1911, un año después de la Revolución, con una huelga de estudiantes de la misma. La acción de Alfredo Ramos Martínez (1875-1946) fue decisiva y gracias a él se fundó la primera Escuela en 1913, en Santa Anita, a la que se conoció como "*Barbizon*". A ella le siguió la de Coyoacán.

La mayoría de los alumnos de estas escuelas fueron de raza indígena. En ellas, dice Azuela, se "cristalizaron todos los estereotipos acumulados en torno al indio como artista. El ideal pedagógico era el de impartir sólo los más rudimentarios principios del arte" y "no dejar al alumno

desviarse de sí mismo, ni por ninguna influencia pictórica".

El punto culminante de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México se alcanzó en 1925 cuando se fundaron las de Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo y Churubusco, y se seleccionó una producción de las mismas para ser exhibida en Europa al año siguiente. Primero fue en Berlín, luego en la Association Paris-Amérique Latine de la capital francesa, muestra a la que asistieron entre otros Pablo Picasso, Paul Fougita y Raoul Dufy, y, a finales de ese año, en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre revolucionaron la enseñanza artística en México, generando inclusive polémicas entre pintores como José Clemente Orozco -quien se manifestó en contra de ellas- y Diego Rivera. Quizá no se supieron entender sus objetivos, alejados de las intenciones de los pintores consagrados, tal como lo señaló Díaz de León: "su finalidad no era precisamente el hacer una casta de pintores profesionales, sino crear a los alumnos un ambiente propicio para que pudiesen comprender y gustar el mundo físico que los rodeaba".

La idea que les guiaba era la de crear un instituto con carácter de "central" en la ciudad de México a la que habrían de concurrir los alumnos más avanzados de las instituciones provinciales. Lamentablemente estas originales escuelas no pudieron sobrevivir a los conflictos y a la falta de apoyo, dos problemas que se acentuaron en los años treinta. Sus últimas manifestaciones de importancia se produjeron, una con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, y otra con el intento de Ramos Martínez, hacia 1935, por reabrir las.

Así como vimos en México, en países caribeños como Cuba y Puerto Rico hubieron también destacados cultores del paisajismo. En el primero de esos países mencionaremos a Esteban Chartrand (1825-1889), activo en la segunda mitad del siglo XIX, y quien, al decir de Adelaida de Juan, pintó "un amplio espectro de paisajes rurales, caracterizados por una suerte de melancolía latente. Se nota su preferencia por la luz tamizada, por el carácter pastoril de la escena en la cual el movimiento y la vida misma parecen andar a paso lento".

Nacido en las Islas Canarias, Valentín Sanz Carta (1850-1898) llegó a Cuba en 1884 desempeñándose seguidamente como profesor de paisaje en la Academia de San Alejandro. Sanz Carta mostró en su pintura predilección por el paisaje rural, subordinando a éste la figura del campesino cubano y sus tareas cotidianas. Al igual que Chartrand escogió representar paisajes cubanos teniendo en cuenta la flora, la planicie, el agua y, en menor medida, animales y hombres de campo que se pierden en la vastedad de la panorámica.

Otros recordados paisajistas cubanos fueron Leopoldo Romañach (1862-1952), autor de varias "*Marinas*" ejecutadas la mayoría en Cayo Francés, y dos notables captadores de los efectos lumínicos, Domingo Ramos (1894-1967) y Fidelio Ponce de León (1895-1949), siendo éste más moderno que el primero, acercándose conceptualmente a alguna de las ideas del venezolano Armando Reverón, quien llevó la luminosidad del Caribe a una de sus máximas expresiones en la pintura.

Víctor Manuel (1897-1969) se erigió en figura principal de un grupo de artistas que, ya entrado el siglo XX, se enfrentaron al paisaje cubano, a la realidad social rural y urbana, con una mirada diferente a la de sus antecesores, teniendo más en cuenta la presencia del hombre en el paisaje, en su entorno natural. Adelaida de Juan afirma que "a partir de 1925, los paisajes fluviales de Víctor Manuel, los factuales de Abela, los imaginativos de Carlos Enríquez, los poéticos de Portocarrero, comparten un interés común: el acercamiento al paisaje en lo que puede tener de color

y exuberancia vegetal, y de pobreza y miseria humanas. La gama cromática hiriente acompaña a la presencia, por primera vez, del interior del bohío, del arado primitivo y del campesino que adquiere un rostro definido".

Esta significativa presencia del hombre en su entorno será también reflejada, en Puerto Rico, por Francisco Oller y Cestero (1833-1917), el artista más destacado de este país durante el siglo XIX. Con Oller surgió el interés por la representación del paisaje y las costumbres puertorriqueñas, participando asimismo de la incorporación y adaptación de las corrientes impresionistas a la pintura de la isla caribeña.

Pintó Oller numerosas naturalezas muertas y bodegones, género en el que también sobresalió Félix Medina González (1881-1927). El hermano de éste, Julio Medina González (1867-1937) fue también paisajista aunque sin llegar al nivel del más notable discípulo de Oller, Manuel E. Jordán (1853-1919), quien reflejó con acierto el brillo y el colorido del paisaje tropical, generalmente en horas del mediodía, incluyendo motivos de la arquitectura popular puertorriqueña y ejecutando también algunas marinas.

En los países centroamericanos podemos señalar la labor paisajística, en Honduras, de Pablo Zelaya Sierra (1896-1933) y Confucio Montes de Oca (1896-1925), en cuya pintura emerge con notoriedad la figura del hombre y sus tareas diarias. Carlos Alberto Imery (1879-1949), Miguel Ortiz Villacorta (1887-1963), Pedro Ángel Espinosa (1899-1939) y Pierre de Matheu (1900-1965) sobresalieron en El Salvador, y Juan Bautista Cuadra (1877-1952) lo hizo en Nicaragua. En la República Dominicana cabe citar a Luis Desangles (1862-1930).

En Ecuador, Rafael Salas (1826-1906), hijo del maestro Antonio Salas, es considerado por Navarro como el introductor del paisajismo. En 1873 celebró un contrato con el Ministerio del Interior comprometiéndose a permanecer un año en Europa tras lo que debía regresar para ejercer la docencia en la Escuela de Bellas Artes. Inclinado a la representación de los volcanes, Rafael Salas fue responsable de la formación de dos eximios paisajistas ecuatorianos, Luis Martínez y Rafael Troya Jaramillo (1845-1920), habiendo colaborado este último con los sabios alemanes Guillermo Reiss y Alfonso Stübel, pintando una serie de paisajes que se conservan en el Museo Grassi de Leipzig y que sirvieron para completar los trabajos topográficos y geológicos de aquellos; algunos de ellos fueron reproducidos por Hans Meyer en su obra *"Reisen in Hochland von Ecuador"* (1904).

Para hablar de la pintura de paisaje en Brasil es conveniente remitirse a la labor de los viajeros del siglo XIX, desde 1816 con la llegada, en la "Misión Francesa", del pintor Taunay, "el padre de la pintura de paisaje brasilera", pasando entre otros por el italiano Nicolás Antonio Facchinetti (1824-1900) y por el francés Henri-Nicolás Vinet (1817-1876), llegados al Brasil en 1849 y 1856 respectivamente. Facchinetti, de extensa y destacada labor en Teresópolis, tal como lo señala Mello Júnior, "se realizó en el paisaje, en las vistas y en los panoramas tratados con una minucia fuera de lo común, del primero al último plano, en una preocupación de registro con exceso de detalles, pero sin perder la visión de conjunto, y de la perspectiva aérea, con preferencia para ciertas fases del día como el amanecer y el atardecer". Agrega este autor que el artista no tuvo la preocupación de animar el paisaje con sus agrupamientos humanos, y que "los paisajes y los panoramas nos atraen como tales, casi despoblados, acentuados por su silencio. Apenas en los paisajes urbanos coloca algunos personajes y vehículos".

Artista influyente fue el alemán Georg Grimm (1846-1887), quien llegado a Río de Janeiro

en 1868 y tras haber viajado por Minas Gerais y Río de Janeiro, logró instaurar, no sin resistencias, una cátedra de pintura al aire libre en la Academia de Bellas Artes, originando un interés por el género hasta entonces desconocido. Los métodos de Grimm de trabajar al aire libre resultaron demasiado novedosos para las aulas de la Academia, cuya dirigencia no entendía al paisaje como un tema en sí mismo -aun contando la institución con una cátedra de paisaje- sino como complemento de las composiciones históricas, clásicas o religiosas. No sin cierto desencanto el pintor Zeferino Da Costa, profesor de paisaje pero que como artista se dedicó a la figura, afirmaba en 1877 que "el paisajista precisa hacer excursiones o no será, ciertamente, dentro de la Academia, con las horas marcadas oficialmente, y a copiar paredes, puertas y ventanas, que aprenderá a pintar paisajes".

Grimm, optó por desligarse y marcharse a trabajar a Niterói, logrando interesar en el paisaje a artistas como Antonio Parreiras (1860-1937), quien fue el paisajista más celebrado a finales del XIX en el Brasil. Parreiras completó su formación en Europa, radicándose en Venecia en 1888 y frecuentando al maestro Cárcano en la Academia. Allí intensificó su gusto por el cromatismo, el cual habría de aplicar a su regreso al Brasil, donde creará además una Escuela de Pintura al Aire Libre.

Parreiras, también pintor animalista, de historia y de género, desarrolló su obra culminante en la región del Amazonas, entre 1884 y 1906 antes de pasar a la figura. Durante esos veintidós años, según reconoció él mismo, participó en 68 exposiciones, un número realmente considerable para Iberoamérica en esos años. Entre sus composiciones históricas, para las cuales fue animado por Víctor Meirelles, destacan "*La conquista del Amazonas*" para el Palacio de Gobierno de Pará, "*La fundación de Río de Janeiro*" para la Prefectura del Distrito Federal, "*La fundación de Niterói*", "*La fundación de San Pablo*" y "*Suplicio de Tiradentes y los Desterrados*", encargos del Supremo Tribunal Federal.

Compañero de Parreiras en el atelier de Georg Grimm fue el italiano Juan Bautista Castagneto (1862-1900), llegado al Brasil en 1875. Destacado en el género marinista, Castagneto realizó una serie de obras representando la "*Bahía de Guanabara*" a diferentes horas del día.

Inspirado en la naturaleza y en los temas pastoriles, João Batista Da Costa (1865-1926), conocido como el "poeta del verde", mostró en sus pinturas su preferencia por las vistas de la ciudad de Petrópolis. Habiendo gozado en 1894 del "Premio de Viaje" que se venía otorgando en el Brasil desde 1845, tras vencer en el concurso con la obra "*En reposo*", se dirigió a París estudiando en la Academia Julian junto a Jules Lefèvre y Robert Fleury, regresando a Brasil en 1898.

Da Costa llegó con los años a ejercer el cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, y, posiblemente atento a los avances de la pintura paisajista en la Argentina, mostró interés por establecer un intercambio artístico entre las academias de ambos países, lo cual se cristalizó a principios de los veinte en que se presentaron en Buenos Aires algunos artistas brasileños como Lucílio de Albuquerque (1877-1939) y su esposa Georgina de Albuquerque (1885-1962), dedicados al paisaje con inclinación al impresionismo. Por contrapartida, expusieron en Brasil los argentinos Benito Quinquela Martín y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Fue también Chile uno de los países iberoamericanos en donde el paisajismo alcanzó importancia ya en el siglo XIX siendo figuras pioneras José Manuel Ramírez Rosales (1804-1877) formado en París junto a Charles-Joseph Remond y Theodore-Pierre Rousseau, y Vicente Pérez

Rosales (1807-1886). Al decir de Helfant, "es en el paisaje donde el artista chileno vuelca toda su sensibilidad y manifiesta su amor a la tierra. Por la abundancia de obras, por la calidad de los pintores, hay que encontrar allí la expresión más auténtica de la pintura chilena".

Para entender el porqué de este temprano interés por el paisaje hay que señalar la existencia de una pléyade de artistas que viajaron a Europa en los años treinta de aquella centuria, experimentando *in situ* los adelantos de la pintura europea, siendo además un factor de progreso la consolidación de la Academia de Bellas Artes creada en el año 1849 y que gozó del apoyo gubernamental.

Alumno fundador de la citada institución fue Antonio Smith Irisarri (1832-1877), paisajista cuyas obras más significativas fueron ejecutadas a partir de los años setenta, tras emprender, como señala Pereira Salas, "deliberadas giras al sur hasta Valdivia, pasando por las cataratas del Laja, que lo fascinaron; penetró nuevamente en los conocidos y hermosos paisajes cordilleranos de Chillán... Comenzó a pintar alternativamente la salida del sol y de la luna y el efecto que al ponerse hacen sus rayos cenitales sobre las altas cumbres".

Sus principales discípulos fueron Onofre Jarpa (1849-1940), perfeccionado en Madrid y Roma tras ser becado por el gobierno chileno en 1881, Alberto Orrego Luco (1852-1931) y Pedro Lira (1845-1912). Formado en las academias Julien y Lefèvre de París, Orrego Luco descubrió en Venecia su vocación por el paisaje, cautivado por los reflejos lumínicos sobre el agua. Regresó a Chile en 1890, retornando a Europa dos años después al ser nombrado Cónsul chileno en Sevilla. Su carrera diplomática, que no le impidió desistir de la pintura, la culminará luego de desempeñarse como Cónsul en Génova (1897) y Roma (1914), regresando en forma definitiva a Chile en 1919.

Pedro Lira fue el más importante de los seguidores directos de Antonio Smith y es considerado por Helfant el "primer gran maestro" de la pintura chilena. Viajó a París junto a Orrego Luco en 1873, y no obstante su atracción por las obras de tendencia academicista, será en el paisaje donde conseguirá sus más altos logros. Autor de obras como "*La Fundación de Santiago*", premiada en la Exposición Internacional de París de 1889, y algunos lienzos con temas de tinte social como "*El niño enfermo*", Lira dirigió entre 1884 y 1912 la enseñanza artística en Chile.

Alumno de Kirchbach y de Mochi en la Academia, Juan Francisco González (1853-1933) tuvo en el paisaje su género por excelencia, demostrando interés en el estudio de la luz y la atmósfera. El paisaje llegó a su máxima expresión en Chile gracias a sus obras y a las de otro artista, Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925), formado en París en el taller de Jean Paul Laurens y quizá el pintor chileno que más se acercó al impresionismo francés a través de sus paisajes de tinte melancólico y notable lirismo. Podemos citar asimismo a Alfredo Helsby (1862-1933), paisajista interesado en los efectos lumínicos y que interpretó la naturaleza en todo lo que en ella había de espectáculo, y a Fernando Laroche (1872-1945) y Enrique Lynch (1863-1936), autores de vistas de la ciudad de Santiago.

Fuera del paisaje rural y urbano, destacó en Chile la labor marinista del inglés Tomás J. Somerscales (1842-1927), pintor de las glorias navales chilenas. Residente en Valparaíso, combinó su gusto por las marinas con el fervor historicista, pintando numerosas telas sobre los acontecimientos navales de la Guerra del Pacífico que el gobierno le encargó en 1879, destacándose "*El combate de Iquique*" o "*Hundimiento de la Esmeralda*", que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, y "*Combate de Angamos*". En 1912 el gobierno le encargó la ejecución del lienzo "*Partida de la Expedición Libertadora del Perú*" para decorar la Cámara de Diputados. Seguidor

de Somerscales fue el chileno Alvaro Casanova Zenteno (1857-1938).

La llamada escuela marinista gozó de larga tradición en la Argentina. Fue el italiano Eduardo De Martino (1838-1912) el primer pintor extranjero de los que residieron en el Río de la Plata dedicado a reflejar casi con exclusividad en sus cuadros vistas del río, batallas navales y embarcaciones de variado tipo. Formado junto a Juan Manuel Blanes en Montevideo, los trabajos iniciales de De Martino fueron apuntes portuarios de Montevideo y Buenos Aires.

Con su maestro Blanes, en 1871, el mismo año en que éste ejecutó *"Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires"*, pintaron *"El incendio del vapor América"*, acontecimiento contemporáneo, con el cual buscaron reeditar la explosión de sentimiento colectivo que habían provocado De Martino en 1868 con *"El General Flores, muerto"* y Blanes con el cuadro de la fiebre amarilla. Gozo asimismo De Martino de la protección del emperador Pedro II, quien le encargó documentar las hazañas de los marinos brasileños en la guerra de la Triple Alianza.

La obra de De Martino tuvo posible influencia en el marinista uruguayo Manuel Larravide (1871-1910), navegante de la Escuadra Argentina, que fue el primer artista en realizar una exposición individual en Buenos Aires (1896). Ya en el siglo XX, los argentinos Justo M. Lynch (1870-1953) primero y Oscar Vaz (1909-1987) después, entre otros, mantuvieron con creces la importancia de la tradicional escuela marinista en la Argentina. Las escenas del puerto de Buenos Aires realizadas por Benito Quinquela Martín (1890-1977), gozaron de gran popularidad en la Argentina, siendo el artista destacada figura de la llamada *"Escuela de La Boca"*.

La pintura de paisaje, que tuvo en la Argentina tempranos cultores como Martín Malharro (1865-1911), considerado el "introdutor del impresionismo" en el país, de notable labor educativa y maestro del post-impresionista Ramón Silva (1890-1919), uno de los paisajistas argentinos más modernos, se consolidó en la Argentina durante los años veinte llegando a ser la manifestación artística más destacada en ese país. A su confirmación acompañó un amplio ideario nacionalista en el que los artistas encontraron una manera diferente de valorar sus obras, convirtiéndose en factor imprescindible la necesidad de congraciarse con los conceptos de argentinidad y, en menor medida, americanismo.

El impulso decisivo se produjo a partir de 1916 con el establecimiento de Fernando Fader (1882-1935) en las sierras cordobesas, y más precisamente luego de su instalación en Ischilín, su "verdadera obsesión pictórica", tal como confesara el artista. Para ese entonces ya hablaba Fader de una *"familiarización"* con lo más íntimo de la naturaleza y de una comprensión paulatina del paisaje. Un elemento que debe tenerse en cuenta es la importancia que tuvo para el pintor el contar con el marchand Federico C. Müller quien, amén de brindar sus salones una vez por año para que expusiese, respaldó económicamente la labor de Fader permitiéndole producir con pocos sobresaltos.

Las obras de Fader y su éxito en el mercado por obra y gracia de Müller trajeron consigo el aumento en las ventas de paisajes ejecutados por artistas argentinos. La muy corriente adquisición de obras extranjeras mermó en cierta medida, no sólo por la diferencia de precio entre éstas y aquellas, sino también por un mayor interés en la propia producción.

Fue en los años veinte cuando Fader comenzó a incorporar en sus paisajes la figura, aspecto en el cual alcanzó sus más altas manifestaciones con cuadros como *"La Reja"* o *"La mazamorra"*. Tras acentuarse sus problemas de salud e imposibilitado de pintar en otoño e invierno, sus estaciones predilectas para hacerlo, Fader se vio obligado, a partir de 1928, a trabajar solamente en

verano, iniciando sus campañas de "turismo pictórico" en las que recorrió diversos poblados cordobeses, incorporando a sus paisajes los motivos arquitectónicos de los mismos.

Entre los seguidores de Fader destacaron pintores como Luis Isabelino Aquino (1895-1968) y Luis Tessandori (1897-1974). Aquino mantuvo el interés por el paisaje durante toda su carrera, incorporando paulatinamente nuevos motivos como los urbanos, la figura humana y en especial los objetos de arte. Siguió no obstante una línea faderiana en lo que al tema se refiere, indagando en el paisaje cordobés que fue su preocupación pictórica permanentemente. En cuanto a Tessandori, Fader y Quirós fueron sus principales referentes, y, al igual que el primero, su trayectoria más destacada estuvo vinculada a Córdoba.

En esta provincia surgieron notables paisajistas como Walter de Navazio (1887-1921), tempranamente fallecido, quien fue admirador del pintor vasco Darío de Regoyos y a quien podríamos ubicar en una línea *puntillista*, lo mismo que a Antonio Pedone (1899-1973), más inclinado a la técnica del lombardo Giovanni Segantini. Especial atención merece asimismo la labor de José Malanca (1897-1967) quien, al igual que lo hiciera Léonie Matthis, partió desde la Argentina para recorrer el continente americano en las primeras décadas del siglo, pintando en diferentes países.

Malanca inició en 1925 su primer viaje por el continente americano, pintando en Perú y Bolivia entre ese año y 1927, en Panamá, Cuba y Estados Unidos en 1928, en México en 1928 y 1929, nuevamente en Perú en 1930, tras lo que regresó a Córdoba vía Chile. En la Argentina permaneció hasta 1937 en que emprendió un nuevo periplo por América visitando exclusivamente el altiplano peruano-boliviano, experiencia que repitió en 1944. En los últimos años de su vida viajó también al Paraguay. Malanca demostró a lo largo de su accionar ser un genuino intérprete del paisaje americano, en el que se inspiró permanentemente.

Córdoba fue, durante los años veinte, el destino de una interminable lista de artistas que se dedicaron al paisaje. Así ocurrió con un jovencísimo Antonio Berni (1905-1981) antes de su viaje a Europa entre 1925 y 1931, en el que, impresionado por Giorgio De Chirico, se convirtió en seguidor de la pintura metafísica. A partir de 1933 Berni se consagró a otros géneros, destacándose en especial sus obras teñidas de "realismo social" que le colocaron en los primeros planos del arte iberoamericano en los años sesenta. Atilio Malinverno (1890-1936) fue otro de los paisajistas argentinos de reconocida actuación aunque su escenario inicial no fue Córdoba sino la provincia de Buenos Aires.

En Paraguay, con la Guerra de la Triple Alianza prácticamente quedaron suspendidas las actividades artísticas, dándose cierta recuperación recién en los últimos años del XIX cuando con el ingreso de las corrientes inmigratorias, fenómeno compartido con los países del sur del continente en especial Argentina y Uruguay, se dio una movilización en los aspectos económico y social, y por derivación, en el cultural. Surgió el Instituto Paraguayo, primera academia de diseño y pintura, institución que en 1899 organizó el primer Salón de Bellas Artes. Muy pronto comenzaron a viajar a Europa con el fin de perfeccionarse, jóvenes artistas que por lo general se impregnaron de la estética impresionista.

No obstante este auge en el cambio de siglo, deben señalarse como introductores de la pintura de paisaje en el Paraguay, al italiano Guido Boggiani (1861-1901), trágicamente asesinado por un indígena durante uno de sus numerosos viajes por el interior del país, y en especial a Héctor Da Ponte (1875-1958), quien arribó al Paraguay en la última década del XIX. Ambos fueron

fundamentales en la consolidación del Instituto Paraguayo y en la formación inicial de jóvenes como Juan A. Samudio y Carlos Colombo. Da Ponte realizó en Asunción una importante labor educativa, siendo también precursor de la pintura indigenista al ejecutar el "*Cacique Toba*" que presentó en 1912 en la exposición organizada por la Asociación de Artistas Italianos en el Palacio Strozzi de Florencia.

Juan A. Samudio (1879-1935) participó junto a Pablo Alborn (1872-1958) y a Carlos Colombo (1878-1960) en los exámenes para optar por un viaje de estudios a Europa, beca que concedía el Instituto Paraguayo. Las carreras de los dos primeros corrieron casi paralelas: expusieron en la capital italiana en 1906, regresando luego al Paraguay y ambos fueron fundadores de la Academia de Bellas Artes en 1909, año en que también realizaron, junto a Francisco Almeida, la exposición "*Pensionados a Europa*" en Asunción. Participaron asimismo de las exposiciones del Centenario en Buenos Aires (1910) y Río de Janeiro (1924). La diferencia más significativa es que mientras Samudio se dedicó a la pintura de paisaje, Alborn se inclinó por la figura.

Paisajista destacado en el Paraguay fue Modesto Delgado Rodas (1886-1963), formado en la Argentina, Italia y Francia, quien se dedicó también al desnudo, tema en el que mostró particular predilección, como en sus paisajes lo fueron los ríos paraguayos.

Dentro de cánones post-impresionistas, sobresalió Andrés Campos Cervera (1888-1937), realizador de una importante labor como ceramista, revalorizando los motivos precolombinos, bajo el seudónimo de Julián de la Herrería (desde 1927). Con posterioridad a estas generaciones, Jaime Bestard (1892-1964) desarrolló una importante labor paisajística entre 1933 y 1946, también siguiendo la línea post-impresionista.

En el Uruguay fue posiblemente Pedro Blanes Viale (1879-1926) el primer pintor consagrado como paisajista. Su producción más emblemática, realizada en Mallorca en las dos primeras décadas del siglo, llevó como sello la influencia del español Santiago Rusiñol. No obstante la cantidad de obras realizadas en Europa, Blanes Viale tuvo como motivos recurrentes, estando ya en el Uruguay, el Cerro de Arequita, en el Departamento de Minas, y los jardines del Prado en Montevideo con los que continuó la línea temática de su maestro, realizando además una serie de obras en las Cataratas del Iguazú, en la Argentina.

Destacada fue también la obra de Carlos Alberto Castellanos (1881-1945), inclinado decididamente al simbolismo y al decorativismo con tintes exóticos, residente en París y en Puerto Pollensa (Mallorca). Entre 1910 y 1912 había llevado a cabo un viaje a Paraguay, país cuyos vibrantes colores influyeron en su pintura. Luego viajó a Bolivia y Brasil dando inicio a una serie de obras sobre la "*América Tropical*".

Paisajistas de esta época en el Uruguay fueron tres artistas que estudiaron en París, coincidiendo allí hacia 1912: José Cúneo Perinetti (1887-1978), quien tras un nuevo viaje a Europa en 1917 tendió a una geometrización de la naturaleza en sus cuadros, siendo principal responsable del llamado "*planismo*" uruguayo, Manuel Rosé (1882-1961) y Carmelo de Arzadun (1888-1968), quien junto a Cúneo recibieron en la capital francesa clases de Hermen Anglada Camarasa y de Kees Van Dongen.

Cúneo perfeccionará durante los años veinte un lenguaje personal que tendrá amplia influencia en el ámbito uruguayo, destacando en su trayectoria posterior sus series de Ranchos y Lunas, en donde mantuvo el interés por los colores vibrantes, y que llevará a Peluffo a hablar del "énfasis en la representación del cielo como territorio pictórico". Por su parte, Arzadun, al decir de

Argul, destaca por la "investigación incesante del carácter de los temas nativos y sobre todo en el análisis nunca abandonado de la luz rioplatense". Manifiesta particular interés por el paisaje urbano, especialmente tras viajar a París en 1925, dedicándose a representar la vida cotidiana en los barrios montevideanos; tiempo después, hacia 1940, se interesa por el mar y la costa como motivos pictóricos.

Los paisajistas uruguayos mostraron cierta heterogeneidad en su estética sin ocultar por ello una singular unidad de sentido. Al decir de Peluffo, "los diversos lenguajes personales enriquecieron un estilo que operó generalmente con franqueza colorística y novedad formal, dentro de un espectro temático de escasas opciones".

Afirma Barney Cabrera que la presencia del paisaje en la pintura de Colombia "no se debe a la permanente influencia de la naturaleza, porque el artista sólo la visita y posee a hurtadillas, de pasada, desde el alero de las ciudades. Y sus sandalias jamás se impregnaron con el lodo que pisa el pie desnudo del hombre colombiano, si exceptuamos a Torres Méndez y a los dibujantes de la Comisión Corográfica. Porque el paisaje copiado en las telas es el de las ciudades o el de los caminos aledaños a ellas".

Entre los pintores colombianos que desarrollaron obra paisajística entrado ya el siglo XX, podemos mencionar a Andrés de Santa María (1860-1945) tempranamente radicado en Bruselas donde vivió la mayor parte de su vida. Aun así transcurrió varios años en Colombia, en especial a principios de siglo, desempeñando entre 1904 y 1910 el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes. Señala Giraldo Jaramillo que ejerció "una muy notable influencia en la formación de los artistas jóvenes de entonces. Después de presentar sus cuadros en varias exposiciones, con muy poco éxito, por cierto, regresa desilusionado del medio a Europa y se instala definitivamente en Bruselas, donde continúa trabajando". Los contactos con Colombia serán cada vez menores, destacando la ejecución, en 1926, del tríptico sobre la Campaña Libertadora encargado por el gobierno de Pedro Nel Ospina para el Capitolio Nacional. La mayor parte de su producción se encuentra en colecciones de Bélgica.

Paisajistas de mérito fueron también Eugenio Peña (1860-1944), notable intérprete del ambiente sabanero de Colombia formado junto al español Luis de Llanos y al colombiano Epifanio Garay; Ricardo Borrero Alvarez (1874-1931), también discípulo de Llanos, uno de los más meritorios pintores de la llamada "Escuela de la Sabana" y cuyas obras tuvieron gran aceptación en el mercado local, y en especial Roberto Pizano Restrepo (1896-1929) que fue, al decir de Giraldo Jaramillo "la más excelsa personalidad del arte colombiano del presente siglo y uno de los más positivos valores de nuestra historia cultural". Formado en Madrid junto a artistas de la talla de Joaquín Sorolla, José Moreno Carbonero, Julio Romero de Torres y Fernando Alvarez de Sotomayor, Pizano aplicó los conocimientos técnicos adquiridos al paisaje sabanero, inclinándose asimismo a temas costumbristas y populares. Ya en los años treinta y cuarenta, los pintores Gonzalo Ariza (1912) y Guillermo Wiedemann (1905-1969), nacido éste en Alemania, acometieron la representación del paisaje con acentos muy propios, sin ligazón a la tradicional escuela sabanera.

En Venezuela destacada fue la labor de Emilio Boggio (1857-1920), formado en la Academia Julian de París junto a Jean Paul Laurens en cuyo taller conoció al pintor Henri Martin con quien realizó un viaje a Italia; posiblemente por influencia de éste, se interesó por la pintura al aire libre. Rafael Lozano y Alberto Junyent, pioneros en el estudio de este artista, señalaron que quizá por la importancia que daba al dibujo y la no aceptación de que el color le reemplazara, tardó

Boggio en acercarse al impresionismo. Sus paisajes se acercaron a la escuela de Barbizon y en especial a Corot, a quien le unía el fuerte sentido poético. Al decir de Lozano, "lo peculiar de Boggio fue el doble sentido de su visión, que lo hacía aplicar a la pintura al aire libre, los métodos de la pintura de taller. Esta es la explicación de por qué Boggio nunca fue un pintor impresionista".

En 1919 regresó a Venezuela organizando una exposición en Caracas con más de cincuenta lienzos traídos desde Europa. Señala Junyent que, debido a que poco antes había expuesto allí sus obras impresionistas el rumano Mütznér, los cuadros de Boggio contaron "con el respaldo de un previo punto de referencia que, aminorado el factor sorpresa, permitía distinguir lo auténticamente original de la simple novedad".

Instalado en la Isla Margarita, el rumano Samys Mütznér (1869-1958) expuso en 1918, con éxito de críticas y ventas, en el Club Venezuela, vendiendo prácticamente la mitad de las 87 obras exhibidas. Mütznér aportó una nueva y original manera de ver el paisaje venezolano, utilizando colores de gran estridencia. Seguidor suyo fue Federico Brandt (1878-1932) quien comenzó estudios artísticos hacia 1896 en el taller de Michelena asistiendo paralelamente a la Academia de Bellas Artes, perfeccionándose luego en París con Laurens y en la Academia Colarossi y "La Grande Chaumière". Trató con los españoles Hermen Anglada Camarasa y especialmente con Manuel Benedito Vives, quien le incitó a pintar escenas bretonas del tipo de las que él realizaba.

El ruso Nicolás Ferdinandov (1886-1925), interesado en el estudio de la naturaleza tropical y los efectos de luz, dejó una huella aun más profunda que la de Mütznér en la pintura venezolana, siendo responsable de la influencia más trascendente en la historia de la pintura venezolana, al decir de Alfredo Boulton, al inspirar a Armando Reverón.

Ferdinandov se instaló en la Isla Margarita y en 1919 se trasladó a estudiar con él otro paisajista venezolano, Rafael Monasterios (1884-1961), quien habría de tener notable producción en las décadas siguientes, afirmando sus conceptos neo-impresionistas a mediados de los años veinte, "curiosamente mezclada con cierta influencia en las tonalidades azules de Cézanne" al decir de Boulton. En 1944 realizó un viaje a la región andina ejecutando una serie de lienzos; "nadie - sigue Boulton- había llegado a describir en forma tan directa, escueta y sencilla, el semblante de Venezuela".

En lo que atañe a Armando Reverón (1889-1954), se inscribió en 1908 en la Academia de Bellas Artes de Caracas, marchando a España en 1911. Allí, a la par de estudiar en la Academia de San Fernando entró en contacto con el arte de José María López Mezquita e Ignacio Zuloaga. Regresó a Venezuela tras el estallido de la guerra europea y en 1916 conoció a Ferdinandov quien le influyó decisivamente, especialmente en el gusto por la vida rústica y la preferencia por ciertos valores y colores. Su primer gran período fue el llamado "Azul" (1919-1924), siguiéndole luego el "Blanco" (1925-1933) y el "Sepia", destacando en éste último una serie de paisajes de La Guaira.

El paisaje de Macuto, en donde levantará dos *caneyes* que le servirán de taller y vivienda, fueron el pretexto de Reverón para emprender un revolucionario estudio de la luz caribeña. Así lo reseña Boulton: "Las formas se desvanecían, como se desvanecían todos los otros colores, para sólo quedar grandes masas de vibraciones blancas... Reverón había construido su argumento monocromático, basado en la potencialidad de la luz", para concluir en que Reverón "ha sido el primer venezolano en crear un idioma plástico de acentos propios... Es él quien ha inventado y expresado un concepto revolucionario de los valores de la luz... En Reverón se realizan, al diluir mediante la abrumadora fuerza de la luz del sol tropical, las formas, los contornos y los matices, y

sólo queda como la estela blanca de un recuerdo de seres, de objetos y de vegetación".

Finalmente citaremos a otro artista venezolano, Manuel Cabré (1890-1984) para quien el monte Avila fue su obsesión pictórica por excelencia. El volumen de la montaña, sus elementos escultóricos y variados colores llamaron la atención del pintor y con él se convirtió en tema pictórico de profundo interés.

En el Perú numerosos pintores realizaron obra paisajística pudiendo nombrarse entre otros a autores como Enrique Domingo Barreda (1879-1944), Ricardo E. Florez (1889-1983) y Antonino Espinosa Saldaña (1893-1969). Sin embargo fue posiblemente Teófilo Castillo (1857-1922) el máximo exponente del género, teniendo en cuenta a la vez la notoria influencia que tuvo en el ámbito artístico peruano, siendo el crítico de arte de mayor prestigio en las primeras décadas de siglo, defendiendo el impresionismo en contraposición al academicismo clasicista.

Castillo realizó estudios en Francia e Italia entre 1885 y 1889, año en que se instaló en la Argentina permaneciendo hasta el año 1905 en que pasó a Lima. Tardíamente atraído por el preciosismo del español Francisco Fortuny, cuya escuela gozaba de buen mercado en Iberoamérica en aquellos años, Castillo partió hacia España en 1908, regresando poco después al Perú para continuar sus labores entre las que destacan sus trabajos costumbristas realizados para ilustrar las tradiciones limeñas prosadas por Ricardo Palma.

Otros artistas peruanos de extracción académica que se interesaron por el paisaje en forma paralela a su producción de obras de género y retratos, aunque en menor escala que éstos, fueron Daniel Hernández (1856-1932) y Carlos Baca-Flor (1867-1941). El primero de ellos regresó a Lima tras cuarenta y cuatro años de residencia en París para organizar y dirigir la Escuela Nacional de Bellas Artes inaugurada en 1919, dedicándose paralelamente a ejercitar su oficio bien aprendido en las academias europeas, ejecutando pinturas de temas históricos y fundamentalmente retratos de las damas de la sociedad limeña. En cuanto a Baca-Flor, se dedicó con ahínco al retrato, género en el que fue muy apreciado en Nueva York adonde había llegado en 1908 contratado por el magnate norteamericano John Pierpont Morgan.

En Bolivia se destacó el pintor Arturo Borda (1883-1953) quien desarrolló labores pictóricas en la cordillera occidental. Así como con el venezolano Cabré el monte Avila se convirtió en motivo de interés pictórico, y en México, con Dr. Atl ocurrió algo similar con el Parícutin, con Borda se produjo el ensalzamiento del Illimani, uno de los picos nevados de La Paz, sobre el que este artista, aun sufriendo limitaciones económicas, pudo realizar numerosos estudios de tonalidades según el cambio de las horas del día. Borda realizó asimismo importantes obras en las que incluyó el tema del indígena, con intenciones sociales y con la finalidad de rescatar la esencia de las culturas nativas como parte de la realidad nacional.

En Cochabamba trabajaron dos excelentes artistas dedicados a exaltar los valles que rodean a esa ciudad boliviana, Raúl González Prada (n.1900) que, prescindiendo prácticamente de la representación urbana, fue posiblemente el máximo paisajista boliviano del siglo XX, y Mario Unzueta, pintor inclinado a cánones post-impresionistas.

EXPRESIONES COSTUMBRISTAS EN LA PINTURA IBEROAMERICANA.

La pintura de costumbres tuvo muy diversas manifestaciones a lo largo y ancho del

continente americano, diferenciada del indigenismo de tinte político de los Muralistas mexicanos y de muchos de sus seguidores, y entendida como una expresión reivindicativa de la figura del habitante de tierra adentro, ajeno en buena medida a la vida de las grandes urbes. El costumbrismo, como el paisajismo, al margen las finalidades artísticas, se alzaron como medios estéticos para acercar el campo a la ciudad, la sierra a la costa, el espíritu de la "nacionalidad" refugiado en el interior a las "deshumanizadas" ciudades que, en pleno auge de la industrialización y los flujos inmigratorios, como en el caso de Buenos Aires, eran proclives a sufrir una supuesta "pérdida de identidad nacional".

Haciendo un recorrido por los distintos países, encontramos diferentes términos para definir al costumbrismo pictórico, generalmente tomándose en cuenta el personaje que se representa: en los países andinos, fundamentalmente en Perú, se habla de "indigenismo", al igual que en Bolivia donde también se ha recurrido a denominaciones como "indianismo". En la Argentina, donde el gaucho se erige en la figura arquetípica, encontramos términos como "gauchismo" aunque en forma muy aislada; por lo general se utiliza "costumbrismo" y en mayor medida "nacionalismo", término más amplio, ligado a una ideología compartida por numerosos artistas, literatos y otros hombres de la cultura, y que englobaba no solamente la pintura de costumbres sino también la de paisaje que ya analizamos.

En Uruguay, la vertiente "nacionalista" fue denominada por Gabriel Peluffo como "nativismo". No obstante ser Pedro Figari (1861-1938) el representante por excelencia del género en el país rioplatense, aun con su particular visión estética, otros pintores abordaron temáticas costumbristas. Pedro Blanes Viale, de quien reseñamos su labor paisajística, ejecutó en 1920 la obra titulada *"Artigas en el Hervidero"*. A pesar de ser este un cuadro de historia, el artista colocó una nota costumbrista en el margen inferior derecho, en el que aparece un paisano, aislado del tema central y del momento histórico que se representa, cebando el mate que acaba de calentar en el fuego.

El de Pedro Figari fue un caso atípico en la pintura desarrollada en ambos márgenes del Plata. Abogado de profesión, dedicóse a ella con esmero, alternando sus labores jurídicas a un progresivo interés por las artes plásticas y por la educación artística en el Uruguay. En este sentido fue revelador su libro publicado en 1912, *"Arte, estética, ideal"*, y su labor posterior, a partir de 1915 y hasta 1917, como educador y Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

En ese año abandonó el cargo para dedicarse de lleno a su labor pictórica, la cual no había podido abordar con la asiduidad pretendida debido a las obligaciones educativas. En 1913 había viajado a París quedando interesado por el arte de los franceses Bonnard y Vuillard, y el del español Anglada Camarasa. En 1921, contando ya con sesenta años de edad, realizó su primera exposición individual, en el Salón Müller de Buenos Aires. En ese mismo año Pedro Figari se radicó en la capital argentina junto a su hijo Juan Carlos Figari Castro, arquitecto y pintor. En 1925 ambos se instalaron en París, ciudad en la que Juan Carlos falleció dos años más tarde. Figari regresó a Montevideo en 1933.

Aunque algunos han querido asignar a los temas centrales de la pintura de Figari, la ciudad colonial, el gaucho, el negro y los candombes, un mero carácter de "medios" utilizables para la intención final, los juegos cromáticos, es indiscutible la intención nacionalista que el pintor uruguayo persiguió, trasuntada a través de variados escritos y plasmada en sus obras. "Lo que yo quisiera sería llegar a despertar una conciencia patria" escribió en 1932 a Eduardo de Salterain y

Herrera, dejando expuesta con total claridad su intención.

Dentro de sus pensamientos como "nacionalista", Figari se empeñó en desentrañar el factor psicológico de los personajes del pasado, "el mundo de la libertad del hombre expresada en clave americana" al decir de Luis Víctor Anastasía. En esto se diferenció de otros artistas rioplatenses como el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, en el que además de este factor se manifestó un interés de cronista interesado por representar con la mayor fidelidad posible la indumentaria y otros elementos accesorios del gaucho, como también lo hizo la francesa Léonie Matthis (1883-1952), quien gracias a sus profundas investigaciones históricas, realizó notables reconstrucciones del pasado colonial americano.

El tipo "argentino" por excelencia fue, para artistas y literatos, el gaucho. Para caracterizar a este singular personaje consideramos de claridad notable las descripciones que sobre él hizo el escritor Ricardo Rojas, al afirmar que "la nacionalidad argentina fue fundada por hombres de cultura y linaje europeos; pero éstos necesitaron contar con el gaucho, expresión humana de la Tierra, como el conquistador europeo del siglo XVI necesitó contar con el indio... El gaucho fue, no un tipo étnico, según suele creerse, sino un tipo psicológico, en cuya intimidad se descubre al hombre de los cantares del Cid, de las églogas de Gil Vicente y de las guerras de Isabel la Católica en Granada".

Tras los pasos de Juan Manuel Blanes y Ángel Della Valle, Carlos Pablo Ripamonte (1874-1968) se convirtió en uno de los primeros artistas argentinos dedicado de lleno al costumbrismo. Al decir de Chiappori, con anterioridad a él varios artistas habían acometido la representación del gaucho pero sin lograr dar un aire totalmente auténtico, tal como lo describiera Rojas, sino brindando, por lo general, la imagen de un gaucho pulido "con poncho y galera de felpa" como en el caso de Prilidiano Pueyrredón.

Siguiendo el discurso de Chiappori, con Ripamonte se definió el pintor del Gaucho, convirtiendo a éste en figura central, en protagonista principal. Ya había mostrado este artista una inclinación especial hacia los temas del campo al realizar en 1905 la serie denominada "*Tipos y paisajes impresionados en la vida campera argentina*"; en 1910, con motivo de la Exposición del Centenario, fue galardonado con el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales por la obra "*Canciones del pago*", un cuadro de más de cuatro metros de longitud que representa un típico "alto en el camino" en el que los gauchos se agrupan para escuchar las coplas que, guitarra en mano, entona el cantor de turno. Este fue un tema recurrente en la pintura costumbrista argentina; tenía como antecedente a Carlos Morel, durante el siglo XIX, y casi quince años después fue abordado por Cesáreo Bernaldo de Quirós en "*El cantor y los troperos*".

Compañero de Ripamonte desde 1900, cuando juntos se dirigieron a estudiar a Roma tras haber obtenido el año anterior becas otorgadas por el Ministerio de Instrucción Pública, Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) comenzó tempranamente a delinear su interés por el costumbrismo. En 1919 llevó a cabo en el Salón Müller de Buenos Aires la exposición individual titulada "*De mi taller a mi selva*", en la cual presentó una serie de obras realizadas en su estudio de Buenos Aires y las primeras obras ejecutadas tras el retorno a su "*selva*" de la provincia de Entre Ríos, en las que reflejó el paisaje y un conjunto de tipos gauchescos de la misma. Estas obras significaron además el punto de partida para la realización de su máxima obra, la serie de veintiocho lienzos titulada "*Los Gauchos (1850-1870)*", la cual habría de ejecutar a lo largo de los años veinte, y con la que, tras su presentación en 1928 en Buenos Aires, alcanzaría el

reconocimiento internacional en prestigiosos centros de Europa y Norteamérica.

Influido por la estética y las ideas del vasco Zuloaga y tras ser premiado en el Salón Nacional de 1913 en Buenos Aires, Jorge Bermúdez (1883-1926) se trasladó al Noroeste argentino, región del país en la que mejor se habían conservado los testimonios del pasado colonial hispánico. Visitó las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy, radicándose finalmente en Catamarca donde concretó sus obras más relevantes, siendo sus motivos los tipos humanos y las costumbres.

Numerosos pintores siguieron la senda de Bermúdez y se trasladaron al Noroeste para inspirarse en sus paisajes y costumbres. Podemos citar a Cleto Ciocchini (1899-1974), recordado en la historiografía del arte argentino como destacado marinista pero que en sus comienzos se dirigió a Catamarca junto al tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez pintando motivos de aquella provincia. Ya en los años treinta, Francisco Ramoneda (1905-1977), seguidor temático de Bermúdez, realizó larga labor en la localidad de Humahuaca, provincia de Jujuy, habiéndose radicado allí desde 1933; penetró también en Bolivia ejecutando algunos paisajes de Potosí.

Los temas procesionales y la religiosidad popular en sus distintas manifestaciones fueron asunto central en las obras del ya citado Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). Este artista, a quien el escritor Leopoldo Lugones denominó en 1920 "el pintor nacional", declaró que su interés por abordar temas religiosos se debía a un apasionamiento personal por "el temor a Dios y la superstición... Nací en un paisaje gris, en un poblacho tucumano, donde el diablo andaba suelto saturando al paisaje con su aliento e induciendo, a los vecinos, en cosas de misterio y brujería".

La pampa argentina, sus personajes, costumbres y tradiciones, tuvieron en Florencio Molina Campos (1891-1959), a partir de los años treinta, su más eximio intérprete. En clave humorística, lo que no fue en desmedro de la notable autenticidad temática, sobresaliente en los detalles, ni de la calidad artística de sus representaciones, las obras de Molina Campos gozaron de enorme difusión a través de los almanaques de la empresa "Alpargatas". Habiendo residido durante varios años en los Estados Unidos, es recordada su labor como asesor de Walt Disney en películas referidas a temas argentinos, en 1942.

Aun cuando el indio no se erigió en tipo representativo de la Argentina, hay ejemplos de artistas que se volcaron a la temática indigenista. En tal sentido podemos mencionar a Alfredo Guido (1892-1967), cuya pasión por América y sus tradiciones nació ante la imposibilidad de dirigirse a efectuar estudios a Europa, tras ser becado en 1914 y producirse el estallido de la guerra. Resolvió entonces recorrer el continente, estudiando las manifestaciones artísticas autóctonas y populares, influyendo éstas en su obra.

Primeramente a través del óleo (con "*Chola desnuda*" obtuvo el Primer premio en el Salón Nacional de 1924) y más tarde con las aguafuertes, concretó Guido un numeroso bagaje de obras inspiradas en las culturas indígenas de Sudamérica. Para la concreción de las mismas Guido profundizó en el estudio de los orígenes del arte incaico aplicándolo a sus obras pictóricas y a la realización de cacharros, huacos, candeleros, máscaras, muebles, biombos, etc. en estilo colonial y calchaquí. Esta acción lo ligó directamente a la labor emprendida en el Perú por José Sabogal (a quien frecuentó), José Carlos Mariátegui, Luis Valcárcel, José Escalante, Víctor Raúl Haya de la Torre y otros artistas como Elena Izcue y Alejandro González (Apurímak), literatos y personalidades, interesados en el rescate de las artesanías peruanas.

La obra de Guido puede mencionarse como precursora de una corriente nativista que alcanzó presencia constante en los salones nacionales de la Argentina realizados entre 1936 y 1945,

en la que fueron motivos centrales las venus criollas, mestizas, indias y hasta mulatas. Como ejemplos pueden señalarse a la "*Venus criolla*" con la que Emilio Centurión obtuvo el primer premio en el Salón de 1935, mencionada en varios de sus escritos por el crítico Rafael Squirru, y la escenografía realizada por Gregorio López Naguil para la obra de teatro "*Ollantay*" de Ricardo Rojas, primera evocación teatral de la América precolombina, cuya acción se desarrollaba en la ciudad de Cuzco durante el reinado del Inca Tupac Yupanqui.

En el Perú, en donde se consolidaron, en especial a partir de los años veinte y treinta, nombres como los de Julia Codesido (1892-1979), Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), Camilo Blas (1903) y Enrique Camino Brent (1909-1960), la figura por excelencia del "indigenismo" pictórico fue José Sabogal (1888-1956), cuya importancia, al decir de Majluf, consistió sobre todo en haber introducido el regionalismo cuzqueño en Lima.

Luego de una larga estadía en el extranjero, Sabogal llegó al Perú proveniente de la Argentina. Junto al pintor Jorge Bermúdez había pintado paisajes y escenas de la vida popular en Tilcara, en las serranías de la provincia de Jujuy. Participó Sabogal del movimiento costumbrista argentino y arribó al Cuzco en un momento de plena efervescencia indigenista, pintando en la capital incaica las obras que integraron su primera exposición limeña en 1919.

Entre los cultores del "indigenismo" cuzqueño se destacó Francisco González Gamarra (1890-1972), pintor de formación autodidacta. Solicitado retratista en Nueva York a partir de 1915, año en que se había dirigido a aquella ciudad, realizó el ansiado viaje a Europa en 1924, pintando motivos cuzqueños que serían la base de su exposición de 1926 en la parisinas Galerías Trotti y de su presentación, al año siguiente, en la Salón Nacional de la capital francesa.

En 1928 presentó un conjunto de obras en la Sociedad "Entre Nous" de Lima, continuando en la línea del costumbrismo y las evocaciones de la época incaica, lo que acentuará especialmente luego de su retorno al Cuzco en 1930. Casi una década después, como recuerda Gutiérrez Loayza, "emprende una serie valiosísima de temas históricos en óleos decorativos de grandes dimensiones como "La fundación de Lima" en dos paneles, actualmente en la Biblioteca Nacional, el "Cabildo de la Independencia", "La Batalla de Ayacucho", etc. Su obra de pintor de historia se completa con notables semblanzas iconográficas de cuzqueños tan ilustres como el Inca Garcilaso de la Vega" o lienzos como el de la "*Entrada de Bolívar en el Cuzco*".

Siguiendo las propuestas indigenistas de Sabogal, Felipe Cossío del Pomar (1888-1981), recordado por sus escritos sobre arte, realizó numerosas obras en el Cuzco, las que él mismo calificó de "temas sugerentes, tipos, paisajes y, sobre todo, poesía en el denigrado folklorismo. Al pintar estos cuadros, renacentista de corazón, seguí fiel a mi culto a la belleza. En nuestros antepasados incas me negué a ver indios andrajosos, degenerados por el abandono y la miseria. Coloqué en sus manos los tradicionales bastones con grandes puños de plata y en sus conciencias, arrogancias de varayoc. A las tímidas pastoras de llamas, las pinté vivaces, envueltas en las manteletas castellanas impuestas por los conquistadores. En sus faldas los siete colores del iris". He aquí el credo del costumbrismo pictórico, en el que prevaleció el deseo de perseguir una estética que plasmara la "nacionalidad" a través de los tipos regionales dejando de lado las reivindicaciones sociales y la denuncia.

En la misma corriente puede adscribirse la obra del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950), de filiación estética española -en especial de Julio Romero de Torres-, quien, tras sus viajes por España, mostró como intención principal la de hacer "arte nacional", concretando, al

decir de Suárez Mostajo, "la gran fusión de dos razas, encontrando similitud entre el paisaje urbano de Potosí y el de las calles y callejas de las antiguas ciudades españolas".

El indigenismo de Guzmán de Rojas, consagrado en Bolivia durante los años treinta, se manifestó como una búsqueda de carácter estético, emparentada con los lineamientos seguidos por su compatriota Alcides Arguedas en el libro "*Raza de bronce*", y en la que no faltó una idealización de las figuras.

Un segundo momento de su pintura se produjo tras el estallido de la Guerra del Chaco entre su país y Paraguay. Guzmán de Rojas se alistó en el ejército y durante el período que duró la contienda, pintó una serie de más de cuarenta lienzos, visión dantesca de la guerra en el "infierno verde", al decir de Botelho. Con la guerra arrancó paralelamente su encuentro con lo social, la protesta y el combate; comenzó a pintar con expresionistas reminiscencias de los muralistas mexicanos, en especial de Orozco, para luego retornar a sus temas vernaculares. En 1943 viajó por el continente para recoger impresiones del arte americano, realizando una recordada exposición en Witcomb, Buenos Aires, donde destacó su "*Cristo aymara*".

A principios de los años treinta, también en Bolivia, hizo su aparición Alejandro Mario Illanes, pintor de caballete y muralista cuya filiación estuvo más cercana a la intención mexicana de denuncia social. Al contrario de Guzmán de Rojas, no suprimió Illanes todo lo hostil, deprimente y degradante que había en el indio, apartándose de la mansedumbre e inocencia que aquel pintor le había inculcado. En Santa Cruz de la Sierra, el pintor autodidacta Armando Jordán (1893-1982), inclinado primeramente a la representación del paisaje, realizó obras costumbristas o "motivos típicos cruceños" como los denominaba, acercándose a las ingenuas escenas que Melchor María Mercado había realizado en el siglo anterior.

Al igual que en los países analizados con anterioridad, en la pintura costumbrista de Brasil también está presente el indio pero en menor medida que el negro, cuya imagen potenció su fortuna tras ser abolida su esclavitud. En Rodolfo Amoedo (1857-1941) el indio se nos presenta en imagen idealizada, mientras que José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) refleja al mestizo o *caipira* brasileño realizando sus trabajos. Destacados representantes del género costumbrista fueron también en Brasil, a principios del siglo XX, Lucilio de Albuquerque y Modesto Brocos (1852-1936).

En Ecuador, como en Venezuela y Colombia, los pintores costumbristas o "indigenistas" más emblemáticos estuvieron ligados al Muralismo mexicano, tales los casos de Eduardo Kingman (1913-1997) y sobre todo de Oswaldo Guayasamín (1919). Sin embargo, artistas como Camilo Egas (1899-1962) o Pedro León (1894-1956), más conocido por su obra impresionista, realizaron obra costumbrista vinculada a los conceptos estéticos que venimos analizando. Formado en Roma, Egás, tras retornar a Ecuador, al decir de Navarro, "se encontró con dos artistas que le enseñaron lo que no aprendió en Roma: a ver el color y el indio. De Bar aprendió la cromática y el sentimiento decorativo; de Casadio, a ver y querer al indio...".

En Colombia, el indigenismo tomó particular importancia en los años treinta, con la actuación del movimiento *Bachué* cuyo objetivo radicó en la exaltación de los valores americanos, pudiendo señalarse cierto acercamiento a los ideales del Muralismo mexicano. Una de las máximas expresiones se dio aquí con la labor del pintor y escultor Luis Alberto Acuña (1902-1992), destacándose entre sus obras el temple titulado "*Chiminigagua, suprema divinidad chibcha*", ejecutado en 1938, y esculturas como el monumento de *San Isidro Labrador* emplazado en

Cundinamarca en 1967.

Cabe mencionar asimismo a autores como Luis B. Ramos y Alfonso Ramírez Fajardo, que en algunas de sus obras se acercan al sentimiento de religiosidad popular que apreciamos en los lienzos del argentino Alfredo Gramajo Gutiérrez, pero especialmente a Domingo Moreno Otero y a Miguel Díaz Vargas (1886-1956), formado con Andrés de Santa María primero y en la madrileña Academia de San Fernando después, de quien Eduardo Serrano, en "*Voces de Ultramar*" destacó "sus trabajos sobre los campesinos yendo o viniendo del mercado o en plena venta de sus productos", pinturas a las que considera "verdaderos bodegones en los que la exuberancia de las frutas tropicales (guanábanas, bananos, aguacates, ciruelas, mandarinas, papayas y melones)" se complementan con "el vistoso plumaje de pollos y guacamayos".

En México, al margen de los artistas ligados directamente al movimiento muralista consolidado a partir de los primeros años veinte, debemos rescatar la figura de Saturnino Herrán (1887-1918), quien fue uno de los precursores de dicho movimiento, manifestando claramente su intención de ahondar con profundidad en el estudio de la vida y las costumbres mexicanas. Al decir de Justino Fernández, Herrán dio "plena expresión al "modernismo" de contenido costumbrista mexicano". En 1914 le fue encargado el friso "*Nuestros dioses*" para el Teatro Nacional de México en el que un grupo de indígenas aparecía realizando una ofrenda ante un dios azteca. Fue esta su obra de más largo aliento, que lamentablemente quedó en intento ya que inició su ejecución en 1918, poco tiempo antes de morir.

En muchas de las obras de Herrán se aprecia el influjo decorativista de artistas como Frank Brangwyn y más aun, y al igual que en algunas obras iniciales de sus compatriotas Roberto Montenegro (1887-1968) y Ángel Zárraga (1886-1946), la huella de la pintura regionalista española de las primeras décadas de siglo, fundamentalmente la del vasco Ignacio Zuloaga.

Pasando a los países centroamericanos, destacaremos en El Salvador la obra costumbrista de Pedro Ángel Espinoza (1891-1939) y Valero Lecha (1894-1976), pero especialmente la de José Mejía Vides (1903-1993) y Luis Alfredo Cáceres (1908-1952). En Honduras mencionaremos a Carlos Zúñiga Figueroa (1881-1964), formado en la Academia de San Fernando en Madrid y en cuya obra se aprecia la influencia de Julio Romero de Torres.

En Panamá descolló Roberto Lewis (n.1874), formado en París durante el cambio de siglo, que desde su cargo de director de la Academia de Pintura fue responsable de promover el nacionalismo artístico sobre todo entre sus discípulos más destacados, Humberto Ivaldi (1910-1947) y Juan Manuel Cedeño (1916). La obra de más aliento de Lewis fueron las decoraciones de los salones de la Presidencia de la República con temas indigenistas y de la sociedad panameña contemporánea, de decidida inclinación al decorativismo y a la teatralidad, incluyendo asimismo varias alegorías (Salón Amarillo y Salón Los Tamarindos).

De las islas caribeñas citaremos al cubano Eduardo Abela (1888-1963), autor de la obra "*Guajiros*" premiada en la Exposición Nacional de 1938, y a los puertorriqueños Francisco Oller y Cestero, de quien hemos hecho referencia a su obra paisajista, Ramón Frade León (1875-1954) y Miguel Pou Becerra (1880-1968), figura principal del foco artístico de Ponce.