

“El siglo XIX americano en las colecciones de BBVA”. En: *Arte Latinoamericano en la Colección BBVA*. Madrid, BBVA, 2007, pp. 111-133. ISBN: 978-84-935133-4-2

## **EL SIGLO XIX AMERICANO EN LAS COLECCIONES DEL BBVA**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada

### **0. Introducción**

Las colecciones del BBVA, teniendo en cuenta el conjunto de sus distintas sedes americanas, permiten un recorrido estructurado y homogéneo por manifestaciones artísticas del siglo XIX, siendo estas principalmente de origen local aunque también se hallan muchas de procedencia europea. En este último caso podríamos señalar dos vertientes esenciales: en primer lugar las obras producidas por los artistas europeos vinculados al romanticismo, sobre todo en la primera mitad de siglo, que acudieron al continente americano para tomarlo como objetivo plástico; por otro, obras llegadas desde Europa a finales de la centuria y principios del XX destinadas a satisfacer el gusto estético de los coleccionistas y aficionados, estados y familias acomodadas.

Esta última mención nos abre paso a una nueva reflexión, que a la vez se convierte en un eje vertebrador de la selección de obras propuesta y del discurso que aquí se va a acometer. Es respecto de la cronología que hemos tenido en cuenta. Habitualmente, los historiadores en general y los investigadores de arte en particular, asumen el siglo XIX como un “siglo largo” más allá de la objetividad del espacio temporal, entendiéndolo desde finales del XVIII y prolongándolo hasta entrado el XX (en Europa se suele poner el límite en 1914, con la primera guerra, mientras que en América se señala como fecha de finalización a 1925 o 1930)<sup>1</sup>. Este es el paradigma que marca tanto la asunción de este capítulo como la elección de obras que componen el corpus vinculado al siglo XIX que se incluyen en este libro.

Asimismo, hemos creído oportuno asumir tanto la selección de las obras como el propio texto a redactar, no desde la idea de piezas sueltas o vinculadas según procedencia geográfica, sino el intentar entenderlas y abordarlas desde perspectivas temáticas. En concreto hemos elegido cuatro, las que consideramos esenciales y vertebradoras de un discurso homogéneo sobre el arte del siglo XIX en Latinoamérica. Es evidente que en este trayecto hay ausencias, lo cual no es más que el producto de que la colección como conjunto continental recién ahora comienza a asumirse como un todo, que en realidad está formado no como producto de una tarea unificadora llevada a cabo desde un principio sino como la sumatoria de diferentes partes, en muchos casos de instituciones ya existentes y en las que en algunos casos se tuvo una concienciada formación de colecciones de arte, mientras que en otros simplemente se trató de obras y objetos artísticos que fueron incorporándose de manera individual, sin una particular conciencia organizativa.

No obstante lo dicho, consideramos una excelente iniciativa el dar a conocer estas partes como un conjunto, tarea que consideramos puede ser una buena base para acometer el incremento de las colecciones artísticas de la institución a nivel continental, con una aceptada y organizada tarea de adquisiciones, basada en lo ya existente y en completar aspectos que se considere quedan pendientes. En el caso del siglo XIX, las colecciones permiten hoy asumir de forma satisfactoria temas destacados dentro del

---

<sup>1</sup> . Alejo Carpentier sostenía que el siglo XIX podía entenderse desde la toma de la Bastilla hasta el pistoletazo de Sarajevo que había dado inicio a la primera guerra mundial.

devenir del arte latinoamericano, como decíamos al principio, los que dividimos en las cuatro secciones que aquí se presentan. Así, hablaremos aquí de la construcción del paisaje americano, científico y romántico, en manos de los mencionados viajeros europeos y de artistas locales que siguieron sus lineamientos. Asimismo nos centraremos en la idea de la “construcción de la nación” expresada a través de la retratística o de la pintura de historia, incluyendo aquí el papel que le cupo a las academias en ese proceso y en la conformación de un ámbito artístico, además de otras manifestaciones como la escultura. Vinculado al coleccionismo, analizaremos una vertiente especial en este sentido como fue la idea de la “hispanidad”, el interés por la pintura española en el cambio de siglo, teniendo en cuenta aquí por ser temática amoldada a esos parámetros (y con presencia en las colecciones del BBVA) a la pintura orientalista. Adentrándonos en el primer tercio del siglo XX, prolongación natural de la centuria anterior, cerraremos el recorrido asumiendo el análisis de la pintura de paisajes y de costumbres en esas décadas, que si bien temáticamente coinciden con la labor plástica de aquellos viajeros del XIX, tanto en lo estético como en lo ideológico manifestarán otras particularidades bien diferentes.

## **1. Ciencia y romanticismo. La construcción del paisaje americano.**

Los inicios del siglo XIX en Iberoamérica están signados por los cambios políticos que se fueron produciendo, teniendo como antecedentes la independencia de los Estados Unidos (1776), la revolución francesa (1789) y más directamente la invasión napoleónica a la península ibérica. Los acontecimientos que se suceden en España desencadenan el proceso emancipatorio, que en su fase fundamental podríamos situar en el primer cuarto de la centuria, exceptuando, claro está, la independencia de Cuba y Puerto Rico en 1898.

La caída del imperio hispánico de ultramar conllevará, más allá de dichos cambios políticos, crisis también culturales y por ende artísticas. Las últimas décadas del XVIII, con los planes ilustrados de la monarquía española y en el caso americano con la instalación de academias, en especial la de San Carlos de México abierta en 1785, trajeron consigo un desmantelamiento del aceitado sistema gremial, productor del más alto porcentaje de las obras de arte durante el periodo colonial. Los talleres, con su sistema de maestros, oficiales y aprendices, habían surtido permanentemente a la iglesia y a las autoridades civiles de pinturas religiosas (en el caso de los primeros) y la necesaria retratística de obispos, sacerdotes, virreyes y otros personajes. Las firmes reglas de la Academia perjudicarían e ilegalizarían prácticamente a dichos talleres, produciéndose el declive. Consecuentemente, la Academia no habría de proporcionar los resultados esperados, y realmente su gran momento recién habría de llegar en la segunda mitad del XIX.

La invasión napoleónica a la península ibérica tendría para América consecuencias tan directas como el traslado de la corte portuguesa al Brasil en 1808, estableciendo a Río de Janeiro como capital del Imperio. Fue la primera y única vez que lo que era periferia se convirtió en centro. Pronto, la intención de los monarcas sería la de reeditar sus formas de vida europea en el nuevo destino, propiciando un plan de obras públicas y de promoción de las artes que le situarían en un lugar destacado en comparación a otros lugares del continente. En 1816 arribó a Río de Janeiro la llamada “Misión Francesa”, un grupo de artistas formados y prestigiados en París, que llegaron a dicha ciudad para promover la construcción de edificios oficiales y otras obras de

carácter público, además de crear y hacer crecer una academia de artes<sup>2</sup>. En dicho contingente destacaron el arquitecto Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny y los pintores Nicolas Antoine Taunay y Jean Baptiste Debret, este último contratado también como pintor de cámara y encargado de impartir en la academia la asignatura de Pintura de Historia, sentando así un temprano precedente dentro del género.

La labor de estos artistas no se limitaría a estas obligaciones, y fue muy habitual que en ratos libres aprovecharan para hacer incursiones fuera de la ciudad, visitando parajes alejados y representando aspectos de la naturaleza y de la cultura del país que les impactaban, tal como habían hecho a finales del siglo XVII los artistas llegados con la expedición holandesa de Mauricio de Nassau, entre ellos Frans Post y Albert Eckhout, pioneros en la formación de una imagen europea del paisaje y las costumbres americanas<sup>3</sup>. En tal sentido, el papel de Debret habría de ser relevante, alejándose de los tópicos propios del romanticismo europeo, de dar una mirada exoticista de las civilizaciones alejadas de ese centro, y mostrando con crudeza la realidad de los habitantes del país, no siempre amables y en muchas ocasiones sujetos a esclavitud, la que recién habría de abolirse en Brasil en 1888.

De acuerdo a lo afirmado, Europa se encontraba en un proceso en el cual el interés por los orígenes propios se había convertido casi en una obsesión. Al XVIII lo había caracterizado en parte el interés enciclopedista, de clasificar todo, la naturaleza, las especies botánicas, la fauna y hasta las razas humanas. Europa indagaba en las civilizaciones más primitivas para intentar comprenderse a sí misma, esos orígenes y su evolución posterior. América, como también países de África y Asia, proporcionaban un terreno de interés para buscar las respuestas, y tanto el arte como la literatura jugarían un papel esencial en la difusión de ese imaginario.

El paso de los postulados de corte cientificista de la Ilustración a los del romanticismo provocaría en muchas ocasiones interesadas confusiones, en tanto la visión que muchos viajeros por América comenzaron a dar del continente no se ajustaba a la verdad, mostrando en ocasiones parajes idílicos que servían de escenario para unos personajes más cercanos al concepto del “buen salvaje”, incontaminados y bondadosos por naturaleza, que a pobladores de aquellas tierras, conviviendo armónicamente, de una manera que en Europa se había perdido. Se estimaba que en el Viejo Continente habría sido así antiguamente. El destino de estas obras sería la propia Europa, por lo general a través de la amplia difusión de los libros de viajeros y, más adelante, de las revistas ilustradas que solían llevar nombres tan singulares como “semanario pintoresco” o “la ilustración universal”. Inclusive este imaginario habría de llegar de otras maneras muy directas, siendo moda durante mucho tiempo el decorar las paredes de las residencias con los llamados “papeles pintados”, ilustrados con este tipo de escenas, convivencia que también se expresaba en estampados de vajillas: hasta el siglo XX fue corriente ver platos cuyos fondos iban desde la típica escena rococó de tipo cortesana, hasta la nota exótica representada por un paisaje americano con sus rasgos físicos y humanos.

Esta imagen tópica de América que se consumía con avidez en Europa, habría de ser contrarrestada por artistas como Debret, interesados en dar una visión más fidedigna del mundo que les rodeaba y a la que escrutaban con ojos asombrados. La tarea más importante en este sentido sería la del alemán Johann Moritz Rugendas, arribado al Brasil en 1821 con la expedición de Georg von Langsdorff. Rugendas tenía tras de sí una buena formación como artista en la Academia de Munich y un espíritu aventurero de difícil parangón con otros de su generación, dos rasgos que, unidos, serían esenciales para convertirlo en el mayor iconógrafo del XIX americano. Si bien

---

<sup>2</sup> . Bandeira, Julio, y otros, *A missão francesa*, Río de Janeiro, Sextante Artes, c2003.

<sup>3</sup> .Teixeira Leite, José Roberto, *A pintura no Brasil holandês*, Río de Janeiro, Ediciones G. R. D., 1967.

inició su periplo americano por Brasil, el Río de la Plata, Chile, Perú, México o Haití serían destinos suyos en las décadas siguientes, viajando incesantemente y pintando sin descanso paisajes, costumbres, retratos, tipos humanos y un género en el que apenas incursionaron los viajeros europeos en América: la pintura de historia.

Rugendas captó con gran perspicacia las escenas que se presentaron ante sus ojos, y tuvo la enorme sensibilidad para aprender a mirar, podríamos decir con “ojos americanos”. Es fácil captar a menudo en las obras producidas por los europeos esa mirada “desde fuera”, del extranjero que mira e imprime a su pincel ejecutor ese prisma del que es foráneo. En el caso de Rugendas, terminó por superar esa distancia, en parte por su propia implicación con el continente, con sus problemas, con las sociedades en donde le tocó vivir. No fue un hombre de paso, sino que supo radicarse temporalmente (a veces durante varios años) en los lugares a los que se dirigió. Su visión del paisaje se movió entre lo propiamente científicista, dando notas exactas de especies botánicas (algo habitual en artistas formados en el género e integrados a expediciones científicas), pero más aun transmitiendo un espíritu romántico en donde campeaba ese “temblor del pincel” de que hablaría Vincent Van Gogh muchas décadas después. Rugendas, al decir de Tomás Lago, “llevaba en la sangre la gran tradición de los ilustradores alemanes, desde aquellos grabadores en madera del siglo XV, que componían escenas religiosas, retratos y cuadros satíricos de la vida familiar, exentos de explicaciones escritas para el pueblo que no sabía leer, hasta los grabadores en cobre o aguafuertes, que vinieron más tarde, dedicados a satisfacer el gusto de los refinados. Ahora que la reproducción ilimitada de los dibujos impresos en revistas y libros ampliaba la perspectiva de la labor artística, puede suponerse el impulso que lo poseía, teniendo por delante un mundo no revelado que él había empezado solamente a dar a conocer”<sup>4</sup>.

La legión de artistas que recorrieron y pintaron en América es interminable, y cada año asistimos a nuevos e interesantes rescates de artistas “olvidados” o redescubiertos. Todos ellos dejaron una obra de enorme relevancia, destacada no solamente desde un punto puramente visual sino también por su valor documental, que ha permitido una reconstrucción muy cabal de lo que fue la vida americana de aquella centuria.

Los nuevos medios de reproducción que fueron sucediéndose a lo largo del XIX, y el perfeccionamiento de los ya existentes, permitieron una difusión a gran escala del imaginario americano, que ya no solamente fue privativo de Europa sino que fue ampliándose a destinos como la propia América, orientando también el gusto de su población y ejerciendo influencia en los artistas autóctonos. Artistas como los citados Debret y Rugendas, el Barón Gros, Bonnaffé y Angrand en Perú, Essex Vidal, Isola y Daufresne en el Río de la Plata, Claudio Linati y Carl Nebel en México, entre muchos otros, se convertirían en fuente de inspiración para muchos pintores autodidactas, la mayor parte de ellos de extracción popular, pero no por ello impedidos de crear obras de notable plasticidad, autenticidad temática y emoción artística. Durante mucho tiempo el arte popular fue marginado de la consideración de los historiadores, basándose en un desprecio por su supuesta torpeza en la ejecución y por no amoldarse a los rígidos modelos que imponían las academias.

El arte de expresión popular, que compone en un alto porcentaje la creación artística en América del XIX, tardaría en ocupar el sitio que le corresponde. En el primer tercio del XX las artes populares gozarían de una revalorización en todo el continente, y ese fue el momento en que a muchos creadores de dicha extracción se les concedió mercedamente el rango de “artistas”, cosa que hoy pocos discuten.

---

<sup>4</sup> . Lago, Tomás, *Rugendas: pintor romántico de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 1998, p. 33.

Hermenegildo Bustos en México<sup>5</sup>, “Miguelzinho” Dutra en Brasil<sup>6</sup>, Juan Agustín Guerrero en Ecuador<sup>7</sup>, Melchor María Mercado en Bolivia<sup>8</sup> o Pancho Fierro en el Perú serían algunos de los nombres rescatados del olvido y prestigiados dentro de la historia del arte de sus respectivos países.

El caso de Pancho Fierro, del cual el BBVA posee varias obras que se incluyen en este libro, es esclarecedor en cuanto a la capacidad de captación y plasmación de escenas costumbristas del país, tanto urbanas de Lima como de carácter rural. Las “tapadas” limeñas, uno de sus emblemas como artista y que también habían sido objeto de la mirada de Rugendas, excederían su propio ámbito de acción como iconógrafo inspirando obras al citado Mercado en Bolivia y, más adelante al fotógrafo francés radicado en Lima Eugène Courret, entre otros. De Fierro dirían Porras Barreneche y Bayly, dos de sus biógrafos: “Tiene el profundo sentido de equilibrio, de equidad y de mesura del hombre peruano nacido en una tierra yerma y clara, sin contrastes atmosféricos, sin una arista dura en el perfil de los cerros que rodean los valles, ni un color violento, entre formas suaves, redondeadas, imprecisas, tintes pálidos de malva y de siena, de grises o de azules vagos, de formas y colores suavizados por la neblina y por un sol displiscente”<sup>9</sup>.

De este acuarelista, como de otros costumbristas americanos populares, destacaría su interés casi enciclopédico, pintando y clasificando los personajes masculinos y femeninos de la sociedad en todos sus estamentos sociales, las autoridades civiles y religiosas, las fiestas oficiales y populares, las indumentarias, los mercados y los diferentes oficios que se desarrollaban en su tiempo. Los mismos eran difundidos a través de álbumes en algunos casos, o como ocurrió con Pancho Fierro, vendidos como estampas “turísticas” a los visitantes de Lima durante su estancia en la ciudad.

La masiva producción de estas imágenes fue consolidando un imaginario propio, como dijimos ya no dirigido específicamente para un público europeo. La primera mitad del XIX estuvo signada en buena parte del continente por las luchas civiles entre diferentes facciones para hacerse con los poderes. Tras la Independencia, América había quedado fragmentada, muchas veces con territorios no definidos y autoridades no suficientemente reconocidas. Los gobernantes muy pronto advirtieron la importancia de la iconografía como elemento de legitimación de sus poderes y de sus países, ya sea a través de la apropiación de los próceres de la emancipación a través de la comisión y difusión de sus retratos o de sus propias efigies, de la representación de los hechos históricos, y, sobre todo, de transmitir un entendimiento cabal de lo que significaba la idea de la nación, que tímidamente iba a manifestarse en aquella primera mitad del XIX, para hacer eclosión más adelante<sup>10</sup>.

En ese compromiso visual, la realización y publicación de “mapas ilustrados” habría de convertirse en un excelente medio para definir y testimoniar una identidad

---

<sup>5</sup> . Tibol, Raquel, *Hermenegildo Bustos: Pintor de pueblo*, Segunda edición, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

<sup>6</sup> . Museu de Arte de São Paulo (ed.), *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista*, São Paulo, MASP, 1981.

<sup>7</sup> . Hallo, Wilson, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: José Agustín Guerrero*, Quito, Ediciones del Sol; Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

<sup>8</sup> . Mendoza, Gunnar, “*Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)*” de *Melchor María Mercado*, La Paz, Banco Central de Bolivia, 1991.

<sup>9</sup> . Porras Barrenechea, Raúl, y Bayly, Jaime, *Pancho Fierro*, Lima, Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo, 1959, p. 35.

<sup>10</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, vol. LIII, núm. 2 (octubre-diciembre de 2003), pp. 341-390.

singularizada. Estos se caracterizaban por lo general por mostrar en el centro el territorio de una ciudad o de una región, situándose en torno a esta representación física, escenas paisajísticas (generalmente hitos geográficos como ríos, montañas o volcanes), escenas urbanas (plazas mayores, puertos, edificios públicos), a veces retratos de próceres y prohombres, tipos humanos con sus vestimentas típicas, escudos, estandartes, etc. Realidades y simbologías que, unidos, propiciaban esta lectura “nacionalista” que sintetizaba en un pliego aquella idea de la identidad.

Si bien la pintura de paisaje y de costumbres es característica esencial del arte de la primera mitad y mediados del XIX en América, en manos de los viajeros europeos del romanticismo y de los pintores populares, seguiría siendo en tiempos posteriores temática por excelencia, penetrando inclusive con fuerza en la vida académica que marcaría las últimas décadas de la centuria. En efecto, al ir estableciéndose nuevos límites políticos dentro del continente y unificándose los poderes dentro de los propios países, poniéndose fin a las luchas civiles y propiciando la promulgación de constituciones y cartas fundamentales, los gobernantes fueron también volteando sus ojos hacia la vida cultural. El surgimiento de varias academias o la potenciación de las que ya funcionaban, en ocasiones a duras penas, brindaría un panorama artístico diferente. La contratación de maestros europeos para impartir docencia en las mismas, acercaría el reloj americano a la hora que iban marcando las instituciones del Viejo Continente, y géneros como la pintura de historia o la de temática social, sumados a la continuidad del retrato y la pintura de paisajes y costumbres, signarían este nuevo escenario. En la faz estética, las normas académicas no implicarían de manera decidida una ausencia de “libertad” creativa, que siguió vigente en muchos artistas americanos para los cuales esas reglas vendrían a significar un apoyo y no una limitación, aunque hubo quienes no pudieron escapar a la esclavitud del modelo. En el caso del paisaje, la pervivencia, ya casi anacrónica, de los valores científicos conviviría con la nota de tipo romántico (en ocasiones demasiado sublimada por lo bucólico), los primeros coletazos del impresionismo y la pintura *au plein air* que llegaban desde Europa.

## **2. Entre la Academia y la edificación iconográfica de la identidad nacional.**

En párrafos precedentes hicimos alusión al hecho de que, en la segunda mitad del XIX en América, las academias jugaron un papel decisivo en la formación de ámbitos artísticos. El modelo europeo, en especial el francés, iba a convertirse en referencia permanente: formación de cuatro o cinco años, tras los cuales se intentaría alcanzar uno de los premios principales de fin de carrera, que suponía la obtención de una beca de estudios para un perfeccionamiento en otro país, eligiéndose por lo general en Roma como emblema y sitio paradigmático para una formación en los cánones del clasicismo. Tras esos años, a veces prorrogables, el artista en ciernes debía regresar al país de origen para incorporarse como docente a la academia de turno, volcando en otros las enseñanzas recibidas en todo ese tiempo; esto no era requisito excluyente pero se dio en algunas ocasiones. En forma paralela, y esto era la continuación del sistema, el artista ya formado, buscaría la consagración en los salones anuales, ya fuera a través de una medalla, una mención o un premio adquisición, honores que en parte le garantizarían la presencia en un museo, templo artístico por excelencia. Este esquema, expuesto aquí de una manera muy básica era en realidad un engranaje mucho más complejo y con numerosas variantes según el lugar, y sería perseguido y en ocasiones cristalizado por maestros y artistas de los diferentes países americanos, deseosos de “oficializar” el arte y poder ganarse la vida en el ejercicio del mismo.

En cuestiones plásticas y estéticas, la pintura y la escultura fueron las artes que centralizaron mayormente la atención, en especial la primera, potenciándose el dibujo y el grabado mas bien como auxiliares de aquellas. En el caso de la pintura, ya habíamos comentado la fortuna tanto de la pintura de historia como la de tinte social, géneros que marcaron todo el último cuarto de siglo en este tipo de instituciones, tanto en Europa como en América. La vigencia del retrato en la consideración de los artistas en formación y los ya graduados será otra de las notas salientes, como asimismo la recurrencia a temáticas de larga tradición como el paisaje, el costumbrismo o las naturalezas muertas. De todo ello podemos encontrar ejemplos de relevancia en las colecciones que aquí se presentan.

A la par que ello iba ocurriendo, en los cenáculos artísticos se fue generando la presencia de otros factores decisivos en la orientación del gusto, como fue la presencia de coleccionistas y aficionados que se prestaron tanto al debate como a la formación de acervos particulares, si bien en casos desparejos en calidad, de gran valor para entender los intereses de la época. Academias, talleres, galerías y mercado de arte conformaron un todo a partir de partes diferentes que se fueron influyendo entre sí: hubo coleccionistas que se inclinaron a seguir los dictámenes de los “entendidos” de las academias, como también hubo artistas cuya apuesta fue la de ir orientando su arte según las adquisiciones de los compradores y sus peculiares gustos.

A decir verdad, el porcentaje más alto de las obras disponibles y vendidas en el mercado fueron de artistas europeos, y, en el caso americano, tuvo mucha repercusión y ganó adeptos el cuadro “de casacón” llamado así porque incluía escenas con personajes vestidos a la moda dieciochesca, caracterizada por el uso de casacas. También fueron muy deseados los *tableautin*, obras de pequeño tamaño que representaban escenas agradables o temas graciosos, ideales para decorar los salones de las residencias burguesas. El catalán Mariano Fortuny fue el máximo exponente de esta corriente, generando un interés no solamente en los coleccionistas, sino también notoria influencia en la obra de muchos artistas que pintaron siguiendo sus parámetros detallistas y preciosistas, donde el color y la luz fueron aspectos de enorme importancia<sup>11</sup>.

Además de lo señalado, y ahora pasando a la faz escultórica, los pequeños bronce circulados a través de los catálogos de grandes empresas de fundición europeas, en especial la de Val d’Osne de Francia, pero en casos arribados a América integradas a alguna exposición esporádica, o traída directamente por sus compradores desde el país de origen, marcarán una nueva vía para el gusto de los coleccionistas. Ya comentaremos casos como el del francés Emmanuel Fremiet, de quien presentamos aquí la réplica de uno de sus monumentos parisinos más conocidos. Los artistas americanos habrían de esperar hasta bien entrado el siglo XX para ver sus obras disputadas en el mercado, tanto en pintura como en escultura; hasta entonces, por lo general el único recurso que les quedaba para obtener ganancias por las mismas era que fueran adquiridas por encargo de los gobiernos de turno, destacando en tal sentido la gran composición histórica destinada a algún edificio estatal, o por algún particular fuera de lo común.

Retomando la idea de los géneros abordados en las academias, comenzaremos hablando del retrato. En realidad iremos más lejos en el tiempo, ya que los primeros que presentamos en este recorrido iconográfico pertenecen a etapas anteriores. Se trata de dos retratos realizados por el mulato limeño José Gil de Castro, posiblemente el más importante pintor americano del primer cuarto del XIX, destacado mayormente por haber retratado al natural a grandes próceres de la Independencia como José de San Martín, Simón Bolívar (aquí se presenta uno, conservado en Venezuela) o Bernardo

---

<sup>11</sup> . Mendoza, Cristina (coord.), *Fortuny*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2004.

O'Higgins, como asimismo a diferentes personajes de la sociedad chilena y peruana. La mayor parte de su obra Gil de Castro la llevó a cabo en el primero de los países citados, siendo muy peculiar su modo de trabajo, determinado por el alto número de demandas que llegaban a su taller. Era habitual que al llegar al estudio del pintor, el cliente encontrase varios lienzos con cuerpos y fondos ya pintados, a la espera del rostro que completaría la escena. Ese visitante podía elegir a gusto el esquema que más le gustase, basándose en el cuerpo representado, en los muebles o en los cortinados del fondo, tras cuya decisión posaba para que el artista captara su semblante. Debido a esta forma de trabajo, muchos de los retratos de Gil de Castro muestran posturas similares, en muchos casos amaneradas. Otra de las características de los mismos (y esto se puede apreciar en el del Coronel José María del Valle y García) era la colocación de una leyenda identificativa o explicativa, sin duda herencia de la época colonial que se siguió usando en América hasta bien entrado el XIX. Antonio Romera dice de Gil de Castro que “Nos ha dejado la efigie de los próceres. A través de la imagen se deja el recuerdo vivo, tangible, como paradigma de virtudes cívicas, para la posteridad. Y por eso Gil, comprendiendo la eficacia de las intuiciones directas, revista a los padres de la patria, a los próceres, a los nobles burgueses de ese momento, con aquellas galas, entorchados y arrequives que simbolizan la dignidad de la función militar o civil. El abuso de lo ornamental es prueba de que en el fondo actuaba un anhelo de exaltación”<sup>12</sup>.

En el caso de Simón Bolívar, es interesante señalar que su ingente iconografía se construyó a partir de la obra de los muy pocos artistas que tuvieron el privilegio de retratarlo al natural, como el citado Gil de Castro, Juan Lovera, José María Espinosa o Pedro José Figueroa. A partir de ellos, se fueron definiendo arquetipos que propiciaron un rápido reconocimiento de su efigie entre la población<sup>13</sup>. Cuando en la segunda mitad del XIX surgen y se afirman las academias en países como Venezuela y Colombia, y con ellas la pintura de historia, la gesta bolivariana se convertirá en *leit motiv* esencial, en temática primordial dentro de esas instituciones. La consolidación de gobiernos como el de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela (gobernó en tres periodos diferentes) o de presidentes paradigmáticos como Tomás Cipriano Mosquera en Colombia, propiciarán una imagen progresista de sus naciones, promoviendo la obra pública, los monumentos conmemorativos, la cultura y las artes en general. En el caso de Guzmán Blanco, sus encargos de ciclos bolivarianos de pintura y retratos del héroe para dependencias públicas, significarán la consolidación de artistas como Martín Tovar y Tovar<sup>14</sup>, posiblemente, junto al uruguayo Juan Manuel Blanes, los dos pintores de historia más importantes que dio el continente.

La retratística no se limitó a los prohombres y padres de la patria, ni tampoco al incremento de las galerías de presidentes, obispos y otras autoridades civiles y religiosas, como era costumbre desde antaño. El ejercicio del “autorretrato” por parte de muchos artistas, les permitía un ejercicio de habilidad en la captación de la fisonomía individual, de los rasgos personales y psicológicos, trascendiendo de esta manera la mera representación física; tal salto de calidad en la expresión era la meta fijada. Esto no era fácil de conseguir, sobre todo en los retratos por encargo, donde el artista a menudo corría con el riesgo de enfrentarse a modelos de los cuales prácticamente no sabían nada, ni de su vida ni de sus actividades, teniendo que suplir esas falencias con oficio. Suelen hallarse retratos de personas no identificadas, muchas de ellas del círculo

---

<sup>12</sup> . Romera, Antonio R., *Asedio a la pintura chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969, pp. 11-12.

<sup>13</sup> . Uribe White, Enrique, *Iconografía del Libertador*, segunda edición, Bogotá, Ediciones Lerner, 1983.

<sup>14</sup> . Calzadilla, Juan, *Martín Tovar y Tovar*, Caracas, EDIME, 1968.

de familiares y amistades de los propios artistas, para quienes aquellas representaban un camino más cierto desde aquel punto de vista expresivo.

En cuanto a la escultura, si bien hicimos alusión a la pequeña “estatuilla” destinada a decorar algún rincón o centro de mesa de residencia acomodada, no debe soslayarse en este estudio la importancia del monumento conmemorativo<sup>15</sup>, tanto desde el punto de vista simbólico en lo que implicaba dentro de esa idea de la “construcción de la nación”, de la identidad nacional, como también su caracterización como emblema de los nuevos trazados urbanos, con avenidas y parques a la manera de los diseñados por el Barón Haussmann en París, esquema en el cual el monumento se convertiría en hito referencial ya sea ubicándose a lo largo de las grandes vías, en rotondas, como así también definiendo la identidad de alguna plaza anónima. El interés por estas dos características de la estatuaria pública, lo simbólico-pedagógico y lo netamente urbano, sería apreciado por muchos artistas americanos quienes reflejaron en algún lienzo estas obras, como lo hizo Ramón Subercaseaux en su tardío lienzo representando la Plaza Baquedano en Santiago de Chile. En casos, y más tratándose de obras paradigmáticas, era habitual que de estos monumentos se fundieran y distribuyeran réplicas a pequeña escala, destinadas a instituciones públicas o viviendas privadas, del tipo de las aquí se presentan, la Juana de Arco de Emmanuel Fremiet<sup>16</sup>, o la del monumento al Gaucho, del uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín<sup>17</sup>.

### 3. Gustos del coleccionista. Orientalismo e hispanismo

Una de las pautas para entender los canales en los cuales se movió el coleccionismo en el cambio de siglo, es analizar la importancia que le cupo al arte español del momento en la conformación del gusto. Este proceso estuvo en buena medida basado en aspectos ya comentados como el interés que las obras de artistas como Mariano Fortuny y epígonos suyos como José Jiménez Aranda o Francisco Pradilla habían suscitado tanto en la propia Europa como en tierras americanas, traídas primero por los adquirentes, y luego por varios marchantes de arte que vieron con perspicacia el filón que significaba la venta de esas obras en el mercado americano.

Dentro de las temáticas con presencia decisiva en la caracterización del arte español, se hallaba el cuadro de temática orientalista, de temprano arraigo entre los coleccionistas americanos como es el caso de Manuel José de Guerrico en la Argentina, que reunió numerosas obras de esta tendencia realizadas por uno de los precursores del género, Genaro Pérez de Villaamil. Otros que le siguieron se irían inclinando por nuevos orientalistas españoles como Francisco Masriera, Marcelino Unceta, José Benlliure y Gil, Ricardo Balaca, José Tapiró o Antonio Fabrés, quien sería profesor en la Academia de San Carlos de México, y maestro de artistas de la talla de Diego Rivera o Roberto Montenegro a principios del XX. En Europa, a partir del siglo XVIII, el interés por Oriente había tenido una de sus piedras angulares en los relatos de “Las Mil y Una Noches”, una de las obras literarias más leídas tras sus traducciones al francés e inglés. Estos relatos motivaron la fantasía del europeo que se creó un mundo de imágenes fascinantes y despertó en ellos una viva curiosidad que gradualmente habría de traducirse en el deseo de experimentar *in situ* aquellas fabulosas vivencias. En tal sentido, Francia se

---

<sup>15</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>16</sup> . Chevillot, Catherine (coord.), *Emmanuel Fremiet. La main et le multiple*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1988.

<sup>17</sup> . Álvarez Montero, Miguel, *José Luis Zorrilla de San Martín. Su obra y su taller*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2001.

convirtió en uno de los principales focos de irradiación del “orientalismo”, el cual fue potenciado por las campañas napoleónicas en Egipto en 1798 y, ya en el XIX, por la toma de Argel en 1830 y la consecuente conquista de Argelia. Estos hechos significaron un impulso en cuanto a promover nuevos viajes al África islámica, entre ellos el que hizo el conocido pintor Eugène Delacroix a aquél país y a Marruecos hacia 1832, dos años antes de la visita del inglés Owen Jones a Granada.

El amplio repertorio orientalizante europeo, ya en la segunda mitad de ese siglo, habría de pasar a América a través del arte pictórico (en cuentagotas) y en especial de la arquitectura neoárabe. Los testimonios más interesantes del orientalismo en la pintura iberoamericana se dieron fundamentalmente en el último cuarto, realizándose la mayoría de esas obras en Europa<sup>18</sup>. En realidad debemos hablar, al referirnos a ellas, más que de arte iberoamericano, de una mirada europea efectuada por artistas americanos, entre los que podríamos destacar particularmente a varios chilenos, entre ellos Ernesto Molina, Alfredo Valenzuela Puelma (autor de “La perla del mercader”) y Arturo Gordon<sup>19</sup>, de quien incluimos aquí un “Mercado árabe”. En tal sentido, los centros fundamentales de producción fueron París y Roma, verdaderos motores del gusto occidental, y dependiendo de las escuelas y los maestros que adoptaron los jóvenes transterrados, habrían de incidir o no los temas de índole “árabe”. En la capital francesa, donde estos habían alcanzado ya un prestigio académico, lo que se reflejó en una presencia continua en los salones y galerías de arte, los estudiantes americanos se interesaron por la representación de moros, odaliscas, mercados y calles árabes, caravanas en el desierto y otros temas.

Desde finales del XIX comenzaron a sucederse los arribos a varias capitales americanas de grandes contingentes de pintura española, llevados por marchantes como José Artal o José Pinelo, por señalar solamente dos, que realizaron periódicamente exposiciones de pintura, las cuales se inauguraban en numerosas ocasiones con el cartelito de “vendido” pendiendo de todos los cuadros. La avidez de los coleccionistas por esta pintura generó para estos marchantes y los artistas que representaban, unos beneficios impensados, siendo lo normal en estas muestras que las obras ocuparan todo el espacio disponible, colgados unos encima de otros, invadiendo todos los huecos que quedaran libres, de manera muy alejada de la moderna concepción de que los cuadros deben exhibirse con una distancia entre unos y otros, que deben “respirar” y poder admirarse individualmente: aquí, cuanto más se exponía más se vendía<sup>20</sup>.

La calidad de estas obras no siempre fue la mejor, y en cierta manera se podría decir que existió un cierto “engaño” en el sentido de que las mejores obras españolas quedaron para consumo europeo, arribando a América mayoritariamente bocetos para otras composiciones de mayor envergadura u otras obras menores que no lograban ser vendidas en España, con alguna honrosa excepción. De cualquier manera esto se fue solventando a medida que fueron apareciendo conjuntos de mayor calidad, en especial los presentados por España en las exposiciones del centenario en 1910, celebradas en México, Buenos Aires o Santiago de Chile. En ese momento, con obras de los consagrados Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla o Hermenegildo Anglada Camarasa, el arte español tomó otra consideración en el panorama artístico y los marchantes se vieron

---

<sup>18</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Orientalistas: nuevos pasos en Iberoamérica”, *Revista “El Legado Andalusi”*, Granada, Nº 8 (2001), pp. 18-28.

<sup>19</sup> . Bindis, Ricardo, y otros, *A. Gordon, 100 años después*, Santiago de Chile, Galería de Arte Jorge Carroza López, 1989.

<sup>20</sup> . Ver: Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad, 1997; García-Rama, Ramón, “Historia de una emigración artística”, *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Caja de Madrid, 1994, pp. 17-45.

obligados a llevar cuadros parangonables en calidad a los de estos maestros. América se fue consolidando como mercado esencial para el arte hispánico y muchos artistas peninsulares deben a la existencia del mismo el haber podido vivir de la pintura, ya que en muchos casos no habían podido abrirse espacio de acción en su país de origen. Si bien la irrupción del arte creado por americanos en los propios mercados locales mermaría en parte el interés por las obras europeas (que ya no podían competir en valor con las americanas, las que muchas veces inclusive eran de calidad artística superior) y específicamente por las españolas, hasta bien entrado el XX muchos artistas lograrían insertarse coyunturalmente en América, ya sea mediante una radicación temporal (no tenemos en cuenta aquí a los exiliados por ser historia aparte) o puntualmente por la realización de exposiciones exitosas, tal como le ocurrió al gallego Roberto González del Blanco<sup>21</sup> en Montevideo, en especial a mediados de los años 50.

#### **4. El paisaje y las costumbres, definidoras del “alma nacional”.**

En los inicios del siglo XX se fue advirtiendo en los países iberoamericanos una paulatina afirmación de las actividades artísticas. A la culminación de las actividades académicas se sumaron la creación de museos, la aparición de nuevas salas de exhibición, una continuidad en la realización de exposiciones, una presencia cada vez mayor de críticas y notas de arte en periódicos y revistas, el surgimiento de nuevos coleccionistas y la conformación de un creciente mercado de arte. Debe señalarse que estos factores no se desarrollaron de manera similar ni con la misma fuerza en todos los países. En lo que a la pintura respecta, si bien se consolidaron las normativas dictadas por las academias, a principios del XX se inició una reacción, lenta pero firme, hacia nuevos horizontes estéticos. El paisaje y las escenas de costumbres fueron contaminados por el impresionismo francés, el “manchismo” italiano, el naturalismo, el simbolismo y otros muchos “ismos” que llegaban desde Europa traídos por lo general por los propios artistas americanos que retornaban tras estudiar en los grandes centros como París y Roma.

Si bien esto ocurrió en plano plástico, no debe escaparse en la consideración el papel que le cupo a las cuestiones ideológicas y su injerencia en la conformación de un ámbito artístico en donde esas temáticas autóctonas se convirtieron en referente de la “identidad nacional” y americana. En este sentido debe remarcarse la impronta dejada por el estallido de la guerra europea en 1914, que por un lado significó la puesta en tela de juicio del modelo cultural europeo que hasta entonces era casi indiscutible, y por otro, la imposibilidad de muchos artistas de poder viajar durante algunos años a la vieja Europa en contienda, debiendo dirigir sus miradas hacia el propio continente a la hora de elegir un destino de perfeccionamiento. Esto provocó un “redescubrimiento” plástico por parte de muchos artistas, quienes se vieron seducidos por las tradiciones americanas, sus paisajes, tipos humanos, ruinas prehispánicas y monumentos coloniales. La pintura costumbrista marcaría en buena medida una pervivencia de las temáticas de los viajeros del XIX, pero ahora con esa intencionalidad de ir creando una conciencia americana.

En lo que a la pintura de paisaje respecta, en cada uno de los países americanos fueron surgiendo no solamente artistas dedicados al género por propia iniciativa sino también verdaderas escuelas de paisajistas, con ideas afines, asociados en la potenciación de sus carreras artísticas y en la difusión de sus obras, aunque estas coincidencias no significaron de manera alguna un mimetismo plástico entre unos y otros. Por lo general la libertad creativa se manifestó por encima de cánones reduccionistas, y los artistas

---

<sup>21</sup> . Fraguas, Antonio, y otros, *Roberto González del Blanco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.

americanos defendieron sus convicciones temáticas y estéticas imprimiéndoles personalidad propia.

Uno de los primeros países que definiría una escuela de paisajistas de notable calidad y variedad será Chile; de estos artistas se hallan en la colección del BBVA numerosas obras de las cuales integramos una selección en este libro. El paisajismo había alcanzado aquí importancia ya en el XIX con figuras pioneras de la talla de José Manuel Ramírez Rosales, formado en París junto a Charles-Joseph Remond y Theodore-Pierre Rousseau, y Vicente Pérez Rosales. 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<sup>22</sup>.

En la citada institución fue alumno fundador el pintor Antonio Smith<sup>23</sup>, de quien exponemos un paisaje cordillerano. Las obras más significativas de Smith, iniciador del romanticismo pictórico chileno, 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”<sup>24</sup>. Sus principales discípulos fueron Onofre Jarpa, perfeccionado en Madrid y Roma tras ser becado por el gobierno chileno en 1881, Alberto Orrego Luco y Pedro Lira, este último considerado por algunos historiadores como el “primer gran maestro” de la pintura chilena. Entre los paisajistas activos a principios del XX debemos señalar a Alfredo Helsby, interesado en los efectos lumínicos y que interpretó la naturaleza en todo lo que en ella había de espectáculo, a Ezequiel Plaza, y al marinista inglés Tomás Somerscales, pintor de las glorias navales chilenas y también dedicado al paisaje rural.

No en todos los países se alcanzó el desarrollo de la pintura de paisaje que apuntamos en Chile, aunque prácticamente en ninguno faltó alguna figura que destacara especialmente en este género. En países como México y Perú, donde se impuso particularmente la figura humana y el indigenismo en sus dos vertientes, una más amable y esteticista, y otra de carácter reivindicativo del indígena en tanto raza histórica pero también teniendo en cuenta a los contemporáneos, la pintura de paisaje tuvo también destacados cultores. En el caso de México, si el XIX había estado marcado por la presencia de José María Velasco, y en especial sus maravillosas visiones del Valle de México, la centuria siguiente vería surgir figuras de la talla de Joaquín Clausell con sus paisajes de corte posimpresionista, Dr. Atl con sus volcanes e inclusive artistas en ciernes como Diego Rivera o Ángel Zárraga<sup>25</sup>, que recurrieron en sus primeros tiempos a la nota paisajística antes de transformar radicalmente sus propuestas estéticas durante sus respectivas estancias en España primero, y sobre todo luego, en París. En el caso peruano podemos señalar otro tanto: el indigenismo, de la mano de José Sabogal y sus seguidores se impondrá como el género artístico por antonomasia, aunque habrá magníficos paisajistas como fue el caso de Enrique Domingo Barreda y Teófilo Castillo, que fue también el crítico de arte de mayor prestigio en las primeras décadas de siglo, defendiendo el

---

<sup>22</sup> . Cruz, Isabel, *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Antártica, 1984.

<sup>23</sup> . Grez, Vicente, *Antonio Smith (historia del paisaje en Chile)*, Santiago de Chile, Estab. Tip. de la Época, 1882.

<sup>24</sup> . Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, pp. 161 y 165.

<sup>25</sup> . Manrique, Jorge Alberto, *Ángel Zárraga*, México, Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, 1984.

impresionismo en contraposición al academicismo clasicista. En su obra destacan particularmente los trabajos costumbristas realizados para ilustrar las tradiciones limeñas prosadas por Ricardo Palma.

Otras escuelas paisajísticas de gran prestigio en el continente fueron las asentadas tanto en Argentina como en Colombia. De este último país, afirma Barney Cabrera que la presencia del paisajismo “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... Porque el paisaje copiado en las telas es el de las ciudades o el de los caminos aledaños a ellas”<sup>26</sup>. Allí destacaría particularmente la llamada Escuela de La Sabana<sup>27</sup>, cuyas obras tuvieron gran aceptación en el mercado local, formando parte de la misma artistas como Eugenio Peña, Ricardo Borrero Álvarez, Roberto Pizano Restrepo o Ricardo Gómez Campuzano<sup>28</sup>, discípulo de Borrero y del que aquí presentamos una obra. Más aislado desarrollaría su obra Luis Núñez Borda, hábil en la factura, y cuyos intereses irían desde el paisaje sabanero y de otras regiones rurales, hasta las vistas urbanas en la que fue nota saliente la arquitectura colonial bogotana.

En lo que respecta a la pintura de costumbres, tuvo muy diversas manifestaciones a lo largo y ancho del continente americano, y, al igual que ocurrió con el paisajismo, se destacó como medio estético 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”.

Poco antes señalamos la existencia de dos grandes vertientes dentro del Indigenismo; aquí presentamos algunas obras que estarían encuadradas en esa línea más “pacífica”, que afianzó una estética con altos tintes de idealización, basada en la representación de los tipos regionales, exaltando sus rasgos raciales y la belleza de sus indumentarias. Esta senda, alejada de las reivindicaciones sociales y el marcado carácter de denuncia que pudieron tener movimientos como el Muralismo mexicano o ciertas obras de los *Bachué* en Colombia, fue cultivada en muchas de sus obras por el peruano Mario Urteaga, como asimismo por su compatriota Francisco González Gamarra<sup>29</sup>, autodidacta, que con el tiempo se convertiría en un muy solicitado pintor retratista en Nueva York y uno de los grandes representantes de la pintura de motivos cusqueños, paradigma del indigenismo peruano.

Si la figura del indígena centró la atención de los costumbristas en países donde este tipo humano tenía desde tiempos pretéritos una presencia destacada, como fue el caso de México, Guatemala, Ecuador, Perú o Bolivia (inclusive en el norte de Argentina existieron varios artistas dedicados al género), en los países rioplatenses la figura ancestral que acaparó mayoritariamente la atención de los figurativos fue el gaucho. En la Argentina el máximo exponente fue Cesáreo Bernaldo de Quirós, autor durante los años veinte de la monumental serie “Los Gauchos”, con la que alcanzó reconocimiento internacional, y artista de gran versatilidad que también destacó en el paisaje<sup>30</sup>. En el Uruguay, la herencia gauchesca dejada en el XIX por Juan Manuel Blanes, sería retomada por otros pintores como Pedro Figari, aunque en una línea estética muy disímil a la de aquel. En la faz

---

<sup>26</sup> . Barney Cabrera, Eugenio, *Geografía del arte en Colombia-1960*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1963, p. 19.

<sup>27</sup> . Serrano, Eduardo, *La escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno-Novus Ediciones, 1990.

<sup>28</sup> . Hernández de Alba, Guillermo, y Rengifo Pardo, Álvaro, *Ricardo Gómez Campuzano*, Bogotá, Villegas Editores, 1987.

<sup>29</sup> . Tovar y R., Enrique D., *Francisco González Gamarra*, Lima, Ediciones “Forma”, 1944.

<sup>30</sup> . Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

escultórica oportunamente mencionamos el monumento al Gaucho, realizado por José Luis Zorrilla de San Martín e inaugurado en 1927.

La presencia del gaucho en suelo rioplatense fue glosada por prestigiosos literatos como Ricardo Rojas, que no dudó en afirmar que la nacionalidad argentina había sido fundada por hombres de cultura y linaje europeos, pero que éstos habían precisado contar con el gaucho, en tanto expresión humana de la Tierra, como el conquistador europeo del siglo XVI necesitó contar con el indio. Afirmaba asimismo que el gaucho, más que un tipo étnico, había sido un tipo psicológico, en cuya intimidad se descubría al hombre de los cantares del Cid, de las églogas de Gil Vicente y de las guerras de Isabel la Católica en Granada. El gaucho como motivo plástico traspasó las fronteras temporales y sigue manteniéndose vivo en la obra de muchos artistas. Su imagen como referente de aquellos países alcanzó gran difusión a través no solamente de las exposiciones en galerías o salones de arte, sino también con la edición y distribución de láminas y almanaques, y la ilustración de numerosos libros dedicados al tema, pudiéndose señalar en este sentido la labor de Florencio Molina Campos en la Argentina o de Enrique Castells Capurro en el Uruguay.

En definitiva, la pintura de paisajes y el costumbrismo, si bien no detentaron un papel decisivo en las transformaciones estéticas que con posterioridad se produjeron en el arte americano, tras la irrupción de las vanguardias y las distintas manifestaciones del movimiento moderno, tuvieron la importancia de haber propiciado cambios que a la larga fueron fundamentales en el arte de los países del continente, como el asumir la muy dura tarea de superar la rigidez de los cánones académicos vigentes y casi inamovibles desde el XIX, sirviendo por otro lado como medio para despertar una conciencia nacional y americana, potenciando el interés por un debate, el de la “identidad” propia, de notable vigencia a lo largo del XX.

## **COMENTARIOS A LAS OBRAS**

### **1. CIENCIA Y ROMANTICISMO. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE AMERICANO.**

#### **Johann Moritz Rugendas. Dos personajes a caballo (Chile)**

La labor del alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858) marca posiblemente el punto más alto en lo que a la labor de los viajeros europeos del romanticismo en América respecta. Esto lo supo ver perfectamente el barón Alexander von Humboldt al denominarlo como el “Pintor de las Américas”. En Rugendas se unen tres características esenciales para entender su obra: por un lado el tratarse de un artista con formación como tal, en la Academia de Munich; por otro el de haber permanecido en el continente durante muchos años; y finalmente el de haber sido uno de los pocos que actuó en varios países, teniendo obra desde su llegada a Brasil en 1821, pasando por Argentina, Chile, Bolivia, Perú, México o Haití. La que nos ocupa fue pintada en Chile, país en donde permaneció por más de una década y en cuya vida social se involucró decididamente, efectuando una labor pictórica que dejó como testimonio numerosos dibujos y óleos en los que retrató a los personajes y las costumbres de ese país, además de representar sus paisajes. En este cuadro se combinan ambas cualidades, destacando en primer plano los dos campesinos con indumentarias típicas, cabalgando en brioso corcel.

#### **Carl Nebel. El hacendado y su mayordomo (México)**

Carl Nebel (1805-1855), nacido en Altona (Alemania), se encuadra dentro de la enorme legión de artistas europeos que viajaron con destino a América, fascinados por los relatos de Alexander von Humboldt acerca de las riquezas naturales y culturales del continente. Los libros de Humboldt, como “Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente” o “Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas de América”, alcanzaron gran difusión y tuvieron un impacto tal en Europa, que se convirtieron en el principal motivador de muchos viajes posteriores. Nebel llegó a México a finales de la década de 1820, realizando a partir de entonces numerosos recorridos por el interior del país (la zona costera, el norte, el Bajío y las ciudades de México y Puebla), en los que registró paisajes, temas costumbristas, panoramas urbanos y sitios arqueológicos. Luego difundiría todo ello a través de su ejercicio litográfico, uno de las más ingentes y notables dentro de México, y que fue influido por la acción anteriormente realizada por Claudio Linati, introductor de esa técnica en el país. Entre ellas se incluye “El hacendado y su mayordomo”, típica obra que combina el pintoresquismo romántico con una temática de sociedad, tan cara al gusto de los artistas viajeros, en la que integra en la escena al rico hacendado y a su hija, viéndose a los extremos a un criado y al mayordomo. Como en la obra de Rugendas comentada anteriormente, vuelve a manifestarse con fuerza el tema equino, y por supuesto las indumentarias de los personajes, seña de identidad habitual en este tipo de representaciones.

#### **Carl Nebel. Indias de la sierra (México)**

La obra de Nebel en México quedó cristalizada en su “Viaje Pintoresco y arqueológico sobre la parte más importante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834”, publicado en París en 1836, datando la edición en español de 1840. En ella se incluyeron 50 litografías, además de interesantes y amenos textos explicativos en los que Nebel manifiesta, a la par de la plasmación de sus propias experiencias en el

terreno, un conocimiento de libros de viajeros que le habían precedido en la experiencia, en especial los de Humboldt, quien le prologaría el suyo. Como también señalamos acerca de Rugendas, en la obra de Nebel se combinan un buen conocimiento del oficio, podríamos decir desde un punto de vista “científico”, con un gran interés estético, pero además el hecho de la prolongada permanencia en el continente y la dedicación a un tema que no era habitual entre los viajeros europeos en América: la pintura de historia. En la litografía “Indias de la sierra”, la temática femenina y rural resultan complemento perfecto para la otra obra seleccionada de la colección del BBVA, la ya citada “El hacendado y su mayordomo”. La intención final de Nebel, como la de otros artistas de su generación que viajaron a América, era la de transmitir de la manera más fidedigna posible los aspectos naturales y humanos del continente, tanto con la finalidad de promover un conocimiento de países que, a los ojos de los europeos, se consideraban exóticos, a la vez que proponerles una nueva vía de entretenimiento.

### **Pancho Fierro. Dos indígenas cruzando la cordillera (Perú)**

Pancho Fierro (1807-1879) representa, junto al también mulato José Gil de Castro, de quien hablaremos más adelante, una de las cotas más altas de la pintura peruana de tinte popular. El haber vivido tanto durante la colonia y el proceso de emancipación, como en el periodo republicano, unido a su innata capacidad visual y de plasmación artística, lo convierten en un testigo ocular de privilegio. Si la obra de Rugendas (y la de otros artistas como Léonce Marie François Angrand, Max Radiguet o A. A. Bonnaffé) marcaron un punto determinante en la conformación de una imagen romántica del Perú, y en especial de sus costumbres urbanas, la obra de Pancho Fierro, planteada “desde dentro”, como artista que pinta su propia aldea despojada de la mirada externa que indefectiblemente marcan las obras de los europeos, será el complemento perfecto y necesario para entender la Lima de su tiempo. Sin embargo su acción no se limitó a la capital peruana sino que fue mucho más allá, captando también el paisaje y las tradiciones rurales, como se ve en “Dos indígenas cruzando la cordillera de los Andes”, cuya lectura temática puede entenderse junto a las “Indias de la sierra” de Nebel, anteriormente comentada.

### **Pancho Fierro. El cohetero del interior (Perú)**

Las acuarelas de Pancho Fierro testimonian como pocas la sociedad limeña durante el XIX. Su carácter autodidacta quedó reflejado en las mismas, como asimismo en otro tipo de obras a las que debió abocarse para ganarse la vida, como carteles publicitarios y taurinos, e inclusive la confección de piezas de nacimientos. Su gran capacidad de observación y de representación de los personajes y costumbres sociales de la ciudad y el campo, le permitió ver donde otros no lo habían hecho, captando hasta el menor detalle con su inconfundible estilo. Así, en su obra se integran desde las paradigmáticas *tapadas* limeñas, que representa de forma asidua (inclusive llegando a influir en las de artistas de otras latitudes como el boliviano Melchor María Mercado), como también personajes singulares del tipo de este “Cohetero del interior”, vinculado a las actividades lúdicas de tanto arraigo en las sociedades americanas en general y en las andinas en particular. En esta obra, como suele ser habitual en otras de Fierro, la figura aparece en primer plano, mientras que el fondo apenas se insinúa.

### **Pancho Fierro. Riñoncitos (Perú)**

Dentro de lo que hace a las costumbres sociales de América, y por ende a las representaciones iconográficas de las mismas, la alimentación jugó desde siempre un papel principalísimo. Los numerosos testimonios que se conservan de las épocas

prehispánica y virreinal respecto de la gastronomía justifican esta aseveración. En el arte decimonónico este interés no mermaría en la inspiración de los artistas. Entre los más conocidos cultores podríamos señalar a Edouard Pingret en México, con sus cocinas poblanas, y por supuesto el largo catálogo de escenas de mercado realizadas por artistas europeos y americanos a lo largo de todo el continente. En esta obra Pancho Fierro recrea la labor de un “riñonero”, preparando en plena calle el sabroso alimento que pacientemente esperan dos personajes, destacando el del primer plano, ataviado con indumentaria típica que incluye sombrero, poncho y botas de cuero.

#### **Pancho Fierro. Vendedora de maní (Perú)**

También podríamos enmarcar a esta obra dentro del rubro de las representaciones vinculadas a la alimentación, tema central de la misma. Si bien la imagen de la vendedora destaca sobre todo por el típico sombrero además de la larga y negra trenza de su cabello, resulta más representativa la de su “cliente”, la típica *tapada* limeña, ataviada con el manto negro que apenas deja entrever su rostro. Esta costumbre es herencia islámica llegada al Perú y arraigada particularmente en la ciudad de Lima, como también lo son sus característicos balcones de madera. Se calcula que Pancho Fierro llegó a pintar alrededor de 1200 escenas de la vida social de Lima, constituyendo un testimonio ineludible en la iconografía anterior al estallido de la Guerra del Pacífico, en 1879, año en el que muere el artista. Apodado por el escritor Ricardo Palma como el “Goya peruano”, la obra de Fierro se halla en destacadas instituciones como la Biblioteca Nacional de Francia, el Archivo de la Academia de Ciencias rusa en San Petersburgo o la Hispanic Society de Nueva York, y, en el Perú, en el Museo de Arte de Lima, la Pinacoteca Municipal y el BBVA. Muchas de estas obras quedaron dispersas teniendo en cuenta que las mismas eran producidas por el artista para ser vendidas como *souvenirs* a los turistas en tiendas y librerías de Lima.

#### **Giovanni Mochi. La carreta (Chile)**

El pintor italiano Giovanni Mochi (1831-1892), formado en Florencia y perfeccionado en París en los años de la guerra franco-alemana, fue contratado en Europa para trasladarse a Santiago de Chile con el fin de ejercer como profesor de Pintura y Dibujo en la Academia de Pintura. Fue director de la misma entre 1875 y 1883, responsabilizándose luego de la enseñanza de la pintura, a la que estuvo abocado hasta un año antes de su fallecimiento. Organizó junto a Marcos Maturana el Museo Nacional de Pintura, siendo además su primer director entre los años 1880 y 1887. En su arte y por ende en su manera de transmitir conocimientos, se apartó de la rigidez de los cánones propios de muchas academias, educando a sus discípulos en una tradición reglada pero que a la vez les permitiera definir con libertad sus propios caracteres individuales. Como artista fue continuador de la obra paisajística y costumbrista de artistas europeos como Rugendas o Ernest Charton, aunque también fue autor de retratos y de escenas religiosas y de carácter histórico. “La carreta” se enmarca dentro de la vertiente de temáticas campesinas, habituales en su inspiración, en el que sobresalen el motivo principal del cuadro, los personajes, la arquitectura de fondo y el paisaje, todo bañado por una intencionada luz local.

#### **Ernesto Icaza. Lazando toro (México)**

Ilustrador ineludible de la *charrería* mexicana, el pintor Ernesto Icaza (1866-1926) se erige en singular representante de la pintura costumbrista en el cambio de siglo XIX al XX. La obra “Lazando toro” muestra una doble faceta de tradición española consolidada en México: la destreza respecto del toro, y la presencia del caballo como

elemento distintivo, animal que había llegado de la mano de Hernán Cortés y cuyos primeros ejemplares en México fueron de origen arábigo. El arraigo del equino en Nueva España iría derivando en la educación de un animal con estilo propio, que se convertiría, como ocurrió en el caso de los charros, en compañero imprescindible del hombre de campo. Icaza, que era charro él mismo (le llamaban el “charro pintor de charros”), fue el artista que mejor plasmó en la pintura las escenas de campo en el que esos personajes y sus inseparables caballos representan el motivo principal, detallando en sus representaciones las indumentarias y los arreos típicos. El charro es emblema del hombre mexicano, del mestizo que lleva en sus venas sangre española a la vez que indígena.

### **Enrique Sánchez. Paisaje de la ciudad de Monterrey (México)**

Una de las características distintivas en el paisajismo americano es la amplitud panorámica con que se acometió en numerosas ocasiones su representación. En efecto, la grandiosidad de los valles, llanos y pampas fue uno de los motivos que más cautivó la atención, primero de los viajeros europeos y más tarde los artistas autóctonos. En México, el caso de José María Velasco se erige en uno de los ejemplos más clarificadores en ese sentido: sus “valles de México”, en los que no faltan ni los volcanes (impronta humboldtiana que se va transmitiendo de generación en generación) ni los detalles de las especies botánicas (Velasco participó como dibujante en expediciones científicas), se muestran unas dimensiones de panorama no habituales en la pintura de paisajes europea, desde una visión aérea. El “Paisaje de la ciudad de Monterrey” que pinta Enrique Sánchez debe mucho a la pintura de Velasco, al cumplir con algunas de las pautas señaladas en el párrafo anterior, con tres planos definidos, el primero dentro del cual se sitúa el artista, el segundo en el que se ve la ciudad y, finalmente, el fondo de montañas y cielo.

### **Marco Antonio Zepeda. Salto de San Andrés, Tuxtla, Veracruz (México)**

Si bien podríamos generalizar etapas en la pintura de paisaje en el continente americano, con ciertos parámetros cronológicos, ni aquellas ni estos resultan dogmas a seguir sino meras clasificaciones para entender diferentes posturas estéticas e intereses conceptuales. En efecto, podríamos hablar del paisaje “cientificista” en consonancia con las premisas de la Ilustración, dominante hasta bien entrado el XIX, el que irá dejando su lugar a un paisaje de tintes románticas que, en casos, mantiene detalles del modelo anterior. Para finales de esa centuria y principios de la siguiente, el paisaje irá ganando en luminosidad y cromatismo más pronunciado, en parte por obra y gracia del Impresionismo y Posimpresionismo, consolidándose a la vez la idea del paisaje como quintaesencia de lo que se dio por llamar el “alma nacional”. La obra de Marco Antonio Zepeda, si bien coincide temporalmente con este último momento y se prolonga en el tiempo, se inclina por dar continuidad a los periodos anteriores, buscando la representación de paisajes bucólicos y románticos. En definitiva, un imaginario que ensalza lo espiritual de la naturaleza, en el cual los saltos de agua (curiosamente un tema bellísimo y poco acudido por los paisajistas americanos) resultan uno de sus motivos centrales.

## **2. ENTRE LA ACADEMIA Y LA EDIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA IDENTIDAD NACIONAL.**

### **José Gil de Castro. Retrato del Coronel José María del Valle y García (Perú)**

El fin del periodo virreinal y el advenimiento de las Independencias en la América continental, trajo notables cambios no sólo en la faz política sino también en lo que a la cultura y a las artes respecta. En las artes plásticas, el declive de la iglesia como mecenas principal abrió paso a una pintura en la que los retratos de los próceres de la emancipación y, en algunos casos, las escenas históricas, fueron, hasta la llegada de los viajeros europeos, los géneros por excelencia. En este escenario, sin duda es ineludible la figura del mulato limeño José Gil de Castro (1783-1841), pintor autodidacta. Arribado a Chile a los 12 años de edad, en los años más álgidos del proceso independentista se convertirá en el retratista por excelencia de héroes como Bernardo O'Higgins y José de San Martín, además de una enorme legión de políticos, militares y personajes de la sociedad, para cuya representación apenas daba abasto. Esto lo hizo en Chile y en el Perú, tras su regreso en 1822. A esta nueva etapa pertenece el "Retrato del Coronel Jose María del Valle y García", ejemplo destacado de su manera de hacer, en la que a menudo repite las mismas fórmulas en las posturas de sus personajes, variando los rasgos faciales. El fondo neutro y la cartela indicativa, siguiendo con la tradición virreinal, son valores destacados en sus composiciones.

### **José Gil de Castro. Retrato de Simón Bolívar (Venezuela)**

La creciente labor de Gil de Castro como pintor de próceres y de prohombres le valdría en Chile numerosas menciones honoríficas y cargos de prestigio, como fueron el ser Cartógrafo del Ejército Libertador y Capitán de Ingenieros del Ejército chileno. A principios de la década de 1820 marcharía a su país natal, Perú, acompañando a los ejércitos del general San Martín; allí sería nombrado Primer Pintor de Cámara del Gobierno Peruano, iniciando un nuevo periodo. Para ese entonces ya había realizado los más importantes retratos al natural de San Martín, y pronto le llegaría el momento de retratar al otro gran "Libertador de América", Simón Bolívar. Gil de Castro sería uno de los pocos pintores (se cuentan con los dedos de la mano) para los que posó el héroe venezolano. Lo normal era que el artista conservase el retrato tomado al natural, a partir del cual realizaría numerosas versiones para ser repartidas en dependencias públicas y privadas. Este retrato de Bolívar pertenece a esta serie de obras, en la cual el artista hace gala de su expresividad habitual y las repetidas posturas de sus modelos.

### **Martín Tovar y Tovar. Retrato de Simón Bolívar (Venezuela)**

La iconografía bolivariana, dentro de la retratística de la Independencia, supone la expresión más recurrente y variada a lo largo de todo el siglo XIX. Desde aquellos retratos de pintores como José Gil de Castro, Pedro José Figueroa o Juan Lovera, hasta las series pintadas a principios del XX por Tito Salas, pasando por los retratos escultóricos de Pietro Tenerani, la imagen del Libertador queda reflejada en innumerables lienzos, estampas, dibujos, bronce y mármoles, con las facciones y posturas más variadas, desde lo más académico a lo más popular. Habría de ser en Venezuela, país natal del Libertador, en donde esta "fiebre" bolivariana quedaría reflejada con mayor ímpetu, propiciada en casos por los propios gobernantes, como fue el caso de Antonio Guzmán Blanco, propulsor del progreso en el país a través de la obra pública y la promoción de la cultura en todas sus facetas. Martín Tovar y Tovar (1827-1902), formado en España con retratistas de la talla de José y Federico de Madrazo, y luego en París con León Cogniet, se convertiría a su retorno a Venezuela en el más

importante pintor de historia de ese país, gracias en gran medida al apoyo que le proporcionó Guzmán Blanco encargándole entre otras obras el gran cuadro de la “Batalla de Carabobo” (1886) para el Salón Elíptico del Capitolio Federal. Las gestas bolivarianas y otros sucesos de la Independencia fueron sus temas principales, intercalando como parte de sus procesos plásticos la retratística de los personajes vinculados a los mismos.

### **Daniel Hernández. Capitulación de Ayacucho (Perú)**

La trayectoria del pintor peruano Daniel Hernández (1856-1932) puede mencionarse como la más añorada por un artista americano del siglo XIX. En un continente en donde la vida académica tras la Independencia, con honrosas excepciones, podríamos decir que realmente comienza con vigor en la segunda mitad de la centuria, el sueño del viaje a Europa (por lo general a Roma, Milán, Florencia o París) y la estancia de cerca de un lustro para perfeccionarse, pudieron cumplirlos muy pocos. Fue el caso de Hernández, quien partió en 1875 y logró, mas que una estancia prolongada, el hacer de las capitales francesa e italiana sus lugares de residencia. En París no solamente contactó con su compatriota Ignacio Merino, sino que también lo hizo con figuras prominentes de la plástica española como Mariano Fortuny, Francisco Pradilla o José Villegas; ellos influirán en su técnica pictórica. El regreso a Lima se produce en el año 1917, encargándosele la creación y dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, responsabilidad que ejercerá a la par de realizar su obra pictórica, manteniendo la espontaneidad y el preciosismo heredados de su etapa europea. La pintura de temática histórica, incluyéndose aquí retratos como los que realizó de Francisco Pizarro o Simón Bolívar, captará su atención en ocasiones por propio interés aunque las más de las veces siguiendo encargos oficiales. “Capitulación de Ayacucho” es producto de la inclinación del artista por la temática bolivariana, con el detalle interesante que para realizar el retrato del vencedor de Ayacucho le sirvió como modelo su discípulo Enrique Camino Brent, que pronto se consagraría como una de las figuras de la plástica peruana contemporánea. La obra coincide con el centenario del hecho representado.

### **Ricardo Acevedo Bernal. Retrato del presidente Pedro Nel Ospina Vázquez (Colombia)**

Como se ha señalado en los comentarios anteriores, la retratística es uno de los géneros esenciales para entender la plástica decimonónica en América. Si bien en proporción los retratos de los próceres y de los personajes de la sociedad (en especial de las familias prestigiadas dentro del nuevo modelo de nación) fueron mayoritarios, se manifestó un continuismo respecto del periodo virreinal en el sentido de mantener vivo el interés por la realización de galerías de autoridades, tal como se había hecho en aquel periodo respecto de los virreyes o los obispos. A este tipo de secuencias se irían apuntando todo tipo de instituciones, políticas, empresariales, universitarias o ateneos culturales, que gradualmente contratarían a diferentes artistas para ir retratando al mandatario de turno o a todos aquellos que quedaban pendientes tras años de suspensión de la costumbre. En casos los retratos eran encargados de manera esporádica, no con sentido de secuencia. Este retrato de Pedro Nel Ospina Vázquez, presidente de Colombia entre 1922 y 1926, cuya nota de color la pone la banda con los colores de la enseña de Colombia, fue realizado por uno de los pintores académicos más destacados del siglo XIX en ese país, Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), en cuya trayectoria el retrato y la figura humana en general, fue la nota saliente.

### **Ignacio Merino. Autorretrato (Perú)**

Dentro de la pintura peruana del XIX sobresale con fuerza propia la figura de Ignacio Merino (1817-1876), originario de Piura. Su evolución vital y artística es atípica en comparación a sus contemporáneos en tanto, al provenir de una familia con recursos económicos más que suficientes, siendo aun un niño, a los diez años de edad, se trasladó a París para cursar estudios. Hacia 1833 se matricula en la Universidad para iniciar estudios de Derecho Civil y Romano, los que no tuvieron el suficiente poder como para seducirle y propiciar su abandono del arte, su verdadera vocación. En París estudiaría con maestros de la talla de Paul Delaroche y Eugène Delacroix, adquiriendo del primero su interés por la pintura de historia, que será uno de los géneros en el que alcanzará mayores logros, como en el gran lienzo “Colón ante los sabios de Salamanca” premiado en el Salón de París en los cincuenta y que hoy se conserva en Lima. En esta ciudad, en la década de 1840, había dirigido y ejercido la docencia en la Academia de Dibujo y Pintura, formando entre otros a Luis Montero y Francisco Laso, dos de los artistas peruanos de más renombre en la segunda mitad del XIX. La figura humana, con tintes academicistas, fue una de las pasiones de Merino, incluyendo en dicha línea este “Autorretrato”, realizado en los últimos años de su vida.

### **Carlos Baca Flor. Rosa María Granda (Perú)**

Con Carlos Baca Flor (1867-1941) sucedió algo similar a lo visto décadas antes con el mulato José Gil de Castro: desde muy niño deja el Perú para radicarse en Chile, donde desarrollará su vocación artística y alcanzará el reconocimiento. En el caso de Baca Flor este llegó en 1886 cuando, tras sus años de formación en la Academia de Bellas Artes de Santiago donde tuvo como maestro a Giovanni Mochi, recibe el codiciado “Premio Roma”, que no era otra cosa que una beca para perfeccionarse en Europa. Él declinará esta ayuda, al verse obligado a renunciar a su nacionalidad peruana. Este gesto de patriotismo fue recompensado por el gobierno de su país quien le permite, al año siguiente, instalar taller en la Biblioteca Nacional de Lima, en donde se dedicará de lleno al retrato de personajes de la sociedad limeña. Entre ellos figura este “Retrato de María Teresa Granda”, ejecutado en 1889. En ese mismo año es pensionado por el gobierno peruano para realizar el sueño del viaje de estudios a Europa, formándose primero en Roma y luego, por indicación del español Francisco Pradilla, en París, donde acudirá a la prestigiosa Academia Julian. Su calidad como retratista quedará evidenciada con la contratación que le hace el banquero norteamericano John Pierpont Morgan en 1908, para hacer sus propias representaciones y las de la alta burguesía neoyorquina.

### **Nicanor González Méndez. Rostro de Mujer (Chile)**

Formado junto a Pedro Lira, el pintor más prestigioso de su momento en Chile, Nicanor González Méndez (1864-1934), originario de Talca, consagrará su vida a la pintura y a la docencia artística, acometiendo ambas tareas desde la óptica académica. Su formación habría de completarse hacia 1888 en París, donde tomará clases con Jean Leon Gêrome y Fernand Cormon. Junto a estos maestros comenzará a decantarse claramente por la figura humana, en la que adquirirá la destreza que muestra este “Rostro de mujer”, caracterizado por una luminosidad que no fue su arma habitual, ya que acostumbraba a utilizar grises y tonalidades mas bien oscuras. Además del retrato humano, la obra de González Méndez discurre dentro del paisaje y los desnudos.

### **Magdalena Mira. Flores (Chile)**

Al igual que otros artistas de su generación en Chile, como el mencionado Nicanor González Méndez, la obra de Magdalena Mira (1856-1930) transcurre en buena medida dentro del interés por el retrato y la figura humana en general. No obstante ello, su capacidad plástica deja otros testimonios de raigambre academicista, en especial bodegones y cuadros de flores, como el que aquí vemos. En buena medida su vocación artística se fraguó en su propia familia, en tanto su padre Gregorio Mira había sido un reconocido pintor, formado junto al francés Raymond Quinsac Monvoisin; Magdalena empezó a estudiar con él, haciéndolo más adelante en la Academia junto a Giovanni Mochi. Su hermana menor, Aurora Mira, también era pintora, en una época en que no era común que las mujeres se dedicaran al oficio artístico. En sus obras, como en este cuadro de “Flores”, Magdalena Mira combina una rigurosa manera de componer, cualidad aprehendida junto a Mochi, con valores líricos de gran plasticidad y delicadeza, haciendo honor a los altos grados de libertad que el maestro italiano inculcó a sus discípulos chilenos.

### **Juan Francisco González. Rosas (Chile)**

Como tantos otros artistas chilenos de finales del XIX, Juan Francisco González (1853-1933) gozó de la posibilidad de tener una primera etapa formativa en su propio país con maestros cualificados, en su caso Pedro Lira, y posteriormente con Ernesto Kirchbach y Giovanni Mochi. Curiosamente, antes de concretar el ansiado viaje a Europa, en el año 1879 marcha a Bolivia y Perú con el fin de buscar motivos para su pintura. A la edad de 33 años realiza su primer viaje europeo, con la finalidad de perfeccionarse a la vez que cumplir con la comisión del gobierno en cuanto a informarse de la organización de un museo moderno y la enseñanza del dibujo. Para ello, en este viaje y en el segundo, hecho en la última década de la centuria, recorre varios países donde visita los museos de arte, lo que repetirá en sucesivos trayectos por el Viejo Continente. En la faz puramente artística su amplitud de miras y talento le permitió experimentar en un amplio abanico de posibilidades estéticas, desde el más riguroso academicismo a la mayor libertad creativa, lo que transmitiría también en el desarrollo de funciones docentes en la Escuela de Bellas Artes. Lo mismo puede decirse de sus temáticas, que van del paisaje a la figura humana, de las escenas campestres al retrato, de los ambientes portuarios a la naturaleza muerta, género este en el que destacó bajo parámetros posimpresionistas, como se aprecia en estas “Rosas”.

### **Ramón Subercaseaux. Plaza Baquedano (Chile)**

Ramón Subercaseaux (1854-1936) es otro de los escasos ejemplos, como ya comentáramos al referirnos al peruano Ignacio Merino, de proveniencia de una familia socialmente acomodada, en su caso de origen francés. También coincidiría con dicho artista en una formación en Derecho, la que dejaría de lado para dedicarse de lleno a su verdadera vocación, el arte y, en especial, a la pintura y la caricatura. Su formación se dio primero con Ernesto Kirchbach, en Santiago, y a partir de 1874 en Europa, donde tendría años después como referente al pintor español José García Ramos, caracterizado entre otros aspectos por un realismo preciosista siguiendo los lineamientos de Mariano Fortuny. Otra influencia, ya posterior, sería el norteamericano John Singer Sargent, consagrado ya como retratista en París. A esta ciudad había arribado como diplomático, aunque manteniendo la práctica de la pintura, como ocurriría algunos años después con su compatriota Alberto Orrego Luco. Entre las temáticas abordadas por Subercaseaux destaca el paisaje, y particularmente el urbano, como esta vista de la “Plaza Baquedano” en Santiago de Chile, en la que son motivos principales la estación del ferrocarril, a la derecha, y sobre todo el monumento a Manuel Baquedano ejecutado por el escultor

Virginio Arias e inaugurado en 1928. La pintura de Subercaseaux data de poco tiempo después de producida esta develización.

### **Emmanuel Fremiet. Juana de Arco (Uruguay)**

El coleccionismo en Iberoamérica durante el siglo XIX se redujo en gran medida al interés de un puñado de nombres que invirtieron en arte durante constantes y prolongados viajes a Europa, y, ya a finales de la centuria, cuando comenzaron a multiplicarse las exposiciones de obras europeas en las principales capitales del continente. El arte realizado por americanos tardaría en tenerse en consideración por una burguesía que buscaba su prestigio social mirando a Europa. En este contexto llegarían pinturas provenientes de diferentes países, destacando el bucólico paisaje francés, las escenas de caza inglesas o el cuadro preciosista español a lo Fortuny. La pequeña escultura fabricada en serie, firmada por los grandes artistas del momento, no habrían de ser una excepción, y reconocidos creadores como el francés Emmanuel Fremiet (1824-1910), respaldado además por un engrasado sistema de autopromoción, enviarían sus obras a América. Fremiet fue uno de los grandes escultores monumentalistas que dio Francia a finales del XIX, destacando sobremanera el monumento a Juana de Arco ubicado en la Plaza de las Pirámides (1874-1879), cuya réplica en pequeña escala admiramos en la colección del BBVA en Montevideo, proveniente del atelier Barbedienne. Fremiet sería autor de uno de los monumentos ecuestres de Simón Bolívar más destacados, el inaugurado en Bogotá en 1910, del que luego se hizo una copia ubicada a pocos metros del puente Alexander III en París (1933).

### **Zorrilla de San Martín. Caballero andante (Uruguay)**

La escultura monumental tuvo un tardío desarrollo en Iberoamérica, debido en parte a la falta de artistas capaces de asumir retos de envergadura y a la ausencia de empresas de fundición locales. La mayor parte de estas obras, hasta finales del XIX, supo quedar en manos de artistas europeos en especial franceses e italianos. Los albores del XX verán un cambio de esta situación, y muy pronto se impondrán una serie de artistas autóctonos como receptores de los encargos de escultura pública conmemorativa. Uruguay muestra en el cambio de siglo figuras de alto nivel como Juan Luis Blanes y Juan Manuel Ferrari, y ya a partir de los años veinte, a José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975), nacido en la Legación uruguaya en Madrid ya que su padre, el conocido escritor Juan Zorrilla de San Martín se desempeñaba allí como Ministro Plenipotenciario. A principios de los años veinte se trasladó a París para realizar el monumento al Gaucho, vinculándose al prestigioso escultor Antoine Bourdelle que influirá decisivamente en su estética, hermanada también con otro escultor europeo, el español Victorio Macho, autor de numerosas obras en América. Zorrilla de San Martín destacaría entre otras muchas facetas en la estatuaria ecuestre, como lo demuestran el citado monumento al gaucho (1927), el Grito de Asencio (1936) y el monumento a Julio A. Roca (1941) en Buenos Aires. Este “Caballero andante”, de pequeño formato, es demostrativo de este talento.

### **José Luis Zorrilla de San Martín. Monumento al Gaucho (Uruguay)**

El primer gran éxito como escultor lo supuso para Zorrilla de San Martín la obtención del primer premio en el concurso para erigir un monumento al Gaucho en Montevideo, en 1922, obra que, trabajada y fundida en París, sería inaugurada en la plazuela Lorenzo Justiniano Pérez de la capital uruguaya en 1927. Esta obra traspone lo puramente costumbrista para erigirse como un homenaje a los héroes anónimos de las luchas por la emancipación, tal como se establecía en las bases del concurso definido en 1921, en la que

se especificaba que los artistas debían inspirar su obra en la frase “Al gaucho, primer elemento de emancipación nacional y de trabajo. La Patria agradecida”. El conjunto está rematado por la figura de un gaucho ecuestre sosteniendo en su mano derecha una lanza, determinando así el carácter guerrero del mismo. La presente obra es una réplica del monumento al Gaucho en pequeño formato, hecha en serie, algo que era bastante común al tratarse de monumentos paradigmáticos (ya vimos algo similar con la “Juana de Arco” de Fremiet); otra de parecidas características se encuentra en el patio del Museo Zorrilla de San Martín, en Punta Carretas (Montevideo), en el que se conserva intacto, además de recuerdos del padre del escultor, el atelier de José Luis Zorrilla de San Martín.

### **3. GUSTOS DEL COLECCIONISTA. ORIENTALISMO E HISPANISMO**

#### **Autor desconocido (firma ilegible ¿J. L. Medina?). Calle mora (Paraguay)**

Los testimonios más interesantes del orientalismo tuvieron como centro principal de producción a Roma y París. Si bien a lo largo de todo el siglo XIX surgirían numerosos artistas inclinados a esta temática como Eugène Delacroix en Francia o Genaro Pérez de Villaamil en España, por citar solamente dos nombres de una larguísima lista de artistas, fue en el último tercio de la centuria cuando este género habría de multiplicarse, involucrando inclusive a artistas americanos como el venezolano Arturo Michelena o el chileno Alfredo Valenzuela Puelma, activos en el Viejo Continente. En la capital francesa la presencia del orientalismo fue continua en los salones y galerías de arte, y muchos artistas en formación se interesaron por la representación de moros, odaliscas, caravanas en el desierto o mercados árabes, como esta “Calle Mora” conservada en la colección del BBVA en Asunción del Paraguay. La presencia de la misma responde evidentemente al interés de numerosos coleccionistas americanos en adquirir cuadros orientalistas, generándose un patrimonio que, en gran parte, engrosaría los acervos de los museos de bellas artes del continente.

#### **Arturo Gordon. Mercado árabe (Chile)**

Las obras “orientalistas” que los americanos realizaban en Europa se manifiestan ya alejadas de la concepción romántica que había originado el género, y el tamiz académico se mostró en ellas bien pronunciado, por lo cual podríamos hablar de un orientalismo tardío. En el mismo, por lo general, nos encontramos la cara más amable del tópico, prescindiéndose de las temáticas vinculadas a la crueldad, la violencia y la muerte, que tantas pasiones había concitado en los artistas del romanticismo. Andalucía y el norte de África fueron dos bastiones esenciales que históricamente hicieron de Oriente una cultura al alcance de la mano. Dentro de Iberoamérica es en Chile donde nos encontramos a un mayor número de cultores del tema, como Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos, Ernesto Molina o Arturo Gordon (1883-1944), imbuidos todos ellos del alto grado de fantasía y fascinación que este género propiciaba. Gordon fue alumno en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, de quien fue uno de los discípulos más aventajados. Sotomayor había llegado en 1908 e inculcó valores plásticos y temáticos propios del regionalismo español, entre ellos la temática orientalista abordada por Gordon en este “Mercado árabe”.

#### **Arturo Gordon. Escena de Tánger (Chile)**

En la misma línea que el “Mercado árabe” reseñado anteriormente, se halla esta “Escena de Tánger”. Señalamos oportunamente el interés de Gordon por las temáticas españolas y orientalistas, a partir del influjo dejado en él por su maestro Álvarez de Sotomayor. Esa vinculación se haría más intensa al ser elegido el artista para decorar el pabellón chileno de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, momento en el que las escenas urbanas y los temas costumbristas de esa ciudad, con particular acento en los resabios del pasado islámico, se convertirán en referentes. Entre sus obras se halla “Calle de Écija”, que destaca por el enorme arco de herradura de raigambre árabe que centra la escena. No llama pues la atención que esta fascinación “orientalista” se alargara en el espacio, y que algunas ciudades del norte de África, en concreto de Marruecos, como ya lo había sido para compatriotas suyos como Ernesto Molina o para

artistas de renombre internacional como el francés Henri Matisse o el español Francisco Iturrino, se convirtieran en objetivo de inspiración estética.

### **Arturo Gordon. Figura de mujer (Chile)**

De todos los discípulos que tuvo Fernando Álvarez de Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes de Chile, sin duda el más sobresaliente fue Arturo Gordon. Este artista formaría parte de la llamada “Generación del 13” junto a compañeros como Ezequiel Plaza, Laureano Guevara, Pedro Luna, Agustín Abarca, Enrique Bertrix o Pedro Luna. Gordon se inclinaría decididamente a los designios del maestro, produciendo una pintura en consonancia perfecta con vertientes del regionalismo español, de colores oscuros y temáticas de tradición hispana como las religiosas. De cualquier manera su arte no iría solamente por estos cauces, sino que también decidiría mostrar una cara menos tenebrista y volcarse al luminismo, al uso de colores claros y en especial el blanco, en cierta medida acercándose a la estética de Joaquín Sorolla (o inclusive de algunos cuadros de Sotomayor), artista bien admirado en toda América. Esta “Figura de mujer” se acerca más a esta última línea, como si, parafraseando a la historiadora Isabel Cruz, se tratase de una tardía “Belle Epoque”.

### **Roberto González del Blanco. Mujer con uvas (Uruguay)**

América resultó históricamente un mercado muy propicio a las manifestaciones del arte europeo, en especial en el cambio de siglo. Los coleccionistas se disputaban a golpe de billetes todo lo que llegaba desde el Viejo Continente, buscando no solamente satisfacer el gusto, sino también prestigiarse socialmente con la adquisición de pinturas y esculturas de firmas afamadas y no tanto. Muchos artistas considerados en sus países de origen como de segunda o tercera categoría, encontraron en aquel continente el filón ideal para saborear las mieles del éxito, en promocionadas exposiciones a las que acompañaban grandilocuentes críticas, y que por lo general culminaban en estupendas ventas. En el caso del arte español, ya desde finales del XIX marchantes como José Artal, José Pinelo o los hermanos Bou harían la América vendiendo a destajo obras españolas de diversa calidad en las grandes capitales. No en vano museos como los de La Habana, México, Río de Janeiro, Buenos Aires o Santiago de Chile lucen en sus colecciones firmas de la calidad de Zuloaga, Sorolla, los Zubiaurre o Romero de Torres. Apenas conocido fuera de Galicia, su tierra natal, Roberto González del Blanco (1887-1959), alcanzaría éxitos en ciudades como Montevideo, donde se conserva esta “Mujer con uvas”, encuadrada dentro del costumbrismo y regionalismo español, propio de las tres primeras décadas del XX.

### **Roberto González del Blanco. Gaitero (Uruguay)**

La trayectoria artística de González del Blanco contiene ingredientes muy habituales en los artistas del regionalismo español, como el estudio junto a figuras prestigiadas de las academias españolas de Roma y París (en el caso suyo con Eduardo Chicharro), además de practicar el dibujo, el cartelismo y el grabado, aprendiendo en este caso con el renombrado Ricardo Baroja. No faltó tampoco el viaje de perfeccionamiento a Italia, en concreto a Florencia, ni el trasiego por los territorios del orientalismo, con el viaje a Tánger en 1917. América no tardaría en convertirse en un objetivo primordial, en tanto era terreno abonado para el arte de tinte “hispanista”. Sus primeras comparecencias importantes serán la Exposición de Artistas Gallegos que se celebró en Buenos Aires en 1919 y la individual que llevó a cabo en La Habana al año siguiente, aunque con el paso de los años, la relación más sólida del artista con el continente sería con Montevideo. En esta ciudad hará exposición individual en el Centro Gallego, en 1929, en la que el

Museo Municipal y el Museo Nacional adquirieron obras suyas. En 1955, poco antes de su muerte, repetiría experiencia en la capital uruguaya, en una muestra en la que los cuadros de flores fueron mayoría; luego repetiría en el Centro Gallego de Buenos Aires. “El gaitero” forma parte del lote de obras que fueron adquiridas en esos años en Montevideo, siendo una temática propia del noroeste de España y una pintura perfectamente englobada en la estética regionalista ya comentada.

**Autor desconocido (firma ilegible). Paisaje de Toledo (Paraguay)**

El interés por España como tema pictórico no mermaría fácilmente en el ámbito del coleccionismo americano, y tanto el costumbrismo peninsular como los paisajes urbanos seguirían concitando el interés de los compradores. Ciudades con una consolidada tradición como motivo de inspiración, como fue el caso de Granada, Sevilla, Córdoba o Toledo, serían una y otra vez representadas, bien por propia inspiración de los artistas, bien por el interés potencial de ese imaginario en el mercado. Las diferentes estéticas atravesaron a lo largo del tiempo a esas representaciones: en la primera mitad del XIX fue el romanticismo con su halo de misterio el que marcaría esa visión, más tarde llegarían las corrientes luministas en las que la “impresión” se tornó más importante que la línea. El dibujo retornaría con las obras de artistas de la talla de Ignacio Zuloaga, y sus conocidas vistas de Ávila, Sepúlveda o Toledo, que muchas veces aparecían como fondo de otros temas centrales. En este sentido podríamos mencionar el “Retrato de Maurice Barrés” que Zuloaga pinta en 1913 teniendo como modelo estético a El Greco, en la que no faltan referencias concretas como la torre de la Catedral. Esta y la silueta del Alcázar son los puntos más salientes de este “Paisaje de Toledo”, cercano en estética con la propuesta zuloaguesca.

#### **4. EL PAISAJE Y LAS COSTUMBRES, DEFINIDORAS DEL “ALMA NACIONAL”.**

##### **Antonio Smith. Paisaje cordillerano (Chile)**

El pintor Antonio Smith (1832-1877) es considerado uno de los fundadores del paisajismo moderno en Chile. Sus primeros contactos con el arte oficial datan de 1849, cuando ingresa a la Academia de Pintura que había fundado el italiano Alessandro Ciccarelli. Su estancia allí no habría de ser prolongada, rebelándose contra los rígidos encorsetamientos de la enseñanza recibida y convirtiéndose en uno de sus mayores detractores. Su camino posterior incluye la práctica de la caricatura política, sobre todo en “El Correo Literario” a partir de 1858, tres años antes de partir por vez primera a Europa a perfeccionar sus conocimientos del arte. Allí permanecería durante menos de un lustro, abriendo, a su regreso a Santiago, taller propio. Su pintura discurrirá principalmente por el paisaje, ejecutado a la manera de los románticos europeos pero centrando su atención en la propia naturaleza de Chile. Será decisiva su influencia en los que le siguieron como discípulos, entre ellos Onofre Jarpa y Pedro Lira. Este “Paisaje cordillerano” es representativo de su particular manera de hacer, destacando características como la ausencia de la figura humana para no distraer al espectador en la captación de la espiritualidad del paisaje, del cual transmite asimismo, más allá del aspecto puramente físico, la atmósfera ambiental.

##### **Onofre Jarpa. Paisaje estero (Chile)**

Discípulo de Antonio Smith será Onofre Jarpa (1849-1940), quien seguirá a su maestro en la captación del paisaje chileno a través de los cánones del romanticismo aprehendidos por Smith durante su estancia en Europa. Si bien el paisaje rural fue tema por antonomasia de Jarpa, como manifiesta en este bucólico “Paisaje estero”, también cultivó el interés por el retrato, el bodegón y el marinismo. Por obra y gracia de su contacto con el español Francisco Pradilla, a quien frecuentó a partir de su viaje a Europa en 1881, cultivaría también el género histórico. Despojada más adelante, aunque no radicalmente, de estas primeras influencias, su arte viraría hacia la pintura al aire libre, gusto que transmitió a algunos de los que fueron alumnos suyos, en especial Alberto Valenzuela Llanos. En su prolongada trayectoria (murió siendo ya nonagenario) supo mantenerse aferrado a las tradiciones impuestas en sus primeros años, mientras en derredor suyo se iban sucediendo los diferentes “ismos” del arte moderno. Además de su labor pictórica se desempeñó como ensayista y crítico de arte.

##### **Thomas Somerscales. Paisaje cordillerano (Chile)**

Reputado paisajista y marinista, el inglés Thomas Somerscales (1842-1927) habría de convertirse en figura destacada dentro de estos géneros en la pintura chilena. Su interés por el mar se potenciaría en Valparaíso, ciudad portuaria que en el cambio de siglo se convertiría en el centro de veraneo por antonomasia de las fortunas santiaguinas. En ella se radicó Somerscales tras recorrer el Pacífico y atracar en el puerto en 1869, en donde unas dolencias le obligaron a permanecer por un tiempo; ya había estado allí un lustro antes. Para entonces se había desempeñado como oficial de la Armada Británica. Hasta su regreso a Inglaterra en 1892, Somerscales se dedicó febrilmente a la pintura, siendo uno de sus intereses las vistas de Valparaíso en las que tierra y mar se fusionaban, lienzos por los que sería repetidamente premiado en los Salones de la capital (1872, 1875 y 1884). En “Paisaje cordillerano”, como en otras obras del género con las que no alcanzó el reconocimiento que le cupo como marinista, se acerca notablemente al paisaje romántico europeo, en especial a los paisajistas ingleses e inclusive a su

admirado Antonio Smith. Dentro del paisaje tendría como discípulo a Alfredo Helsby (natural de Valparaíso) y como marinista a Álvaro Casanova Zenteno, el más notable heredero suyo dentro de esta tradición en Chile: ambos, maestro y discípulo, habrían de ser los máximos iconógrafos de las glorias navales chilenas.

#### **Alfredo Helsby. Paisaje campestre (Chile)**

Nacido en Valparaíso, Alfredo Helsby (1862-1933) era hijo del fotógrafo inglés William Glaskell Helsby. No resultaría casual que estuviera en contacto con el círculo de británicos establecidos en aquella ciudad, entre ellos el marinista Thomas Somerscales quien habría de ser su primer maestro. Dentro del género marinista, siempre en Valparaíso, experimentaría también al lado de Juan Francisco González, aunque su gran mentor habría de ser Alfredo Valenzuela Puelma. Su perfeccionamiento se daría a partir de 1906, al viajar a París para instalarse en el taller del prestigioso Jean Paul Laurens, retornando en 1908, curiosamente en el mismo barco que llevó al país andino al pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, con quien congeniaría tanto, al punto de posar como modelo para uno de los mejores retratos ejecutados por este. Otros destinos europeos, además de Argentina y Estados Unidos, permitirían afianzar su trayectoria artística, transcurrida por lo general dentro de la pintura de paisaje, en la cual se encuadra este “Paisaje campestre” de notable colorido y matérica composición. Las obras de Helsby prestigian importantes colecciones sudamericanas, estadounidenses y europeas, tanto públicas como privadas.

#### **Ernesto Molina. Museo de Quinta Normal (Chile)**

La vinculación de Ernesto Molina (1857-1904) con la pintura se manifestará dentro de los caminos que eran habituales en el Chile de la segunda mitad del XIX. Su interés por el arte se vislumbró a temprana edad, no sólo en el ejercicio artístico sino también en lo pedagógico, abriendo con sólo 19 años una Academia de Pintura junto a José Mercedes Ortega. En lo que a él respecta, se formará en la Academia de Bellas Artes junto al maestro italiano Giovanni Mochi, antes de pasar a Europa, en 1887, adonde acude becado por el gobierno de su país. Allí desarrolló dotes de pintor paisajista y de género junto al español Francisco Pradilla, quien le introdujo en el preciosismo *fortunysta*, tan caro a los artistas del momento. Asimismo será uno de los primeros artistas americanos en dejarse seducir por la fascinación de Oriente, viajando largamente por Andalucía y el Norte de África en busca no solamente de incrementar su amplia colección de objetos exóticos sino también de buscar motivos pictóricos; en esta línea ejecutará varias de sus más importantes composiciones, la mayor parte en pequeño formato. Esa atracción por lo infrecuente le llevaría a internarse, tras su regreso a Chile en 1891, en el interior del país, siendo uno de los primeros iconógrafos pictóricos de las tribus araucanas. No descuidó otras temáticas, a las que arribó con notables dotes compositivas, equilibradas en el dibujo y el cromatismo, como en esta representación del “Museo de Quinta Normal”, en el que centra su atención tanto en la detallada arquitectura como en la captación de la luz natural.

#### **Enrique Domingo Barreda. La entrada al Jardín (Perú)**

Como tantos otros artistas de su generación en el continente americano, el pintor limeño Enrique Domingo Barreda (1879-1944) se formó dentro de los cánones paisajísticos en boga a finales del XIX, integrando en sí tanto la tradición del paisaje romántico inglés como asimismo el tratamiento lumínico de los impresionistas franceses. Dentro de esta línea podemos señalar a “La entrada al Jardín”, en donde conviven armónicamente la bien dibujada arquitectura clasicista (con ella muestra su cuidado oficio académico) y el

luminoso paisaje que la envuelve. Dada su larga residencia en Europa, la obra de Barreda no gozó en su país de origen del éxito que merecía por lo que llegó antes el reconocimiento en el Viejo Continente, en Estados Unidos e inclusive en otros países sudamericanos como Argentina antes que en el propio Perú. Su ganado prestigio en el extranjero le llevaron, entre otras distinciones, a tener dos obras suyas en el afamado Museo de Luxemburgo, en París.

#### **Ángel Zárraga. Jardín residencial (México)**

En el primer tercio del siglo XX sobresale indudablemente, en la pintura mexicana, la obra de Ángel Zárraga (186-1946). Se formó inicialmente en las aulas de la Academia de San Carlos de México, junto al catalán Antonio Fabrés, quien le inculcó como a otros compañeros suyos de la talla de Diego Rivera y Roberto Montenegro, su pasión por el orientalismo y la pintura de temática española. Su primer contacto con Europa, en torno a 1904, le verá radicado, tras pasar infructuosamente por París y Bruselas, en Madrid, donde comienza a inspirarse en artistas de reconocido prestigio como Ignacio Zuloaga (sobre todo en sus retratos de viejos castellanos) y Julio Romero de Torres (en una línea simbolista). Un nuevo contacto con la capital francesa, en 1911, comenzaría a desterrar estos influjos para inmiscuirse en los derroteros del cubismo y otros “ismos” en boga. Este “Jardín residencial” pertenece a su primera época, en la que subyace el interés por el paisaje que le transmitieron maestros como sus compatriotas José María Velasco o Santiago Rebull. Zárraga habría de desarrollar en los años veinte y treinta una importante labor muralística, pero no en su país, sino en distintos edificios franceses, obras muchas de ellas lamentablemente desaparecidas. Su regreso definitivo a México se retrasará hasta el año 1941.

#### **Ezequiel Plaza. Paisaje (Chile)**

Aunque pasó por las manos de reputados maestros como el paisajista Pedro Lira, la obra de Ezequiel Plaza (1892-1947) quedaría marcada de manera indeleble por el magisterio del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, quien sería su maestro en la Escuela de Bellas Artes a partir de 1908. Plaza, lo mismo que Arturo Gordon, fue alumno aventajado en cuanto a la asimilación y la praxis de las diversas modalidades del regionalismo español de tonalidades oscuras que traía consigo Sotomayor. Esta cualidad quedaría tempranamente reconocida, primero a los 19 años de edad cuando exhibe sus obras en la Exposición Internacional del Centenario en Santiago (1910), y poco después actuando dentro del círculo de artistas al que se rotuló con el nombre de “Generación del 13”. Si bien Ezequiel Plaza destacaría particularmente en la figura humana, dentro de la que fue un reconocido retratista que gozó de numerosos encargos en la sociedad de su tiempo, y la escena costumbrista, el paisaje campestre se convertiría en otra de sus aficiones, utilizando para ello enormes masas de color que le emparentan con vertientes posimpresionistas. Esto queda evidenciado en este “Paisaje” de vivo colorido.

#### **Teófilo Castillo. Lago en la cordillera (Perú)**

En este recorrido por las obras decimonónicas de la colección del BBVA en numerosas ocasiones hemos hecho referencia a las influencias recibidas por los artistas americanos de manos de sus contemporáneos europeos. Uno de los nombres que más se ha mostrado como recurrente es el del español Mariano Fortuny, a cuya estética muchos llegaron indirectamente a través de la obra de artistas como Pradilla o Villegas. El caso del peruano Teófilo Castillo (1857-1922) es una de las mejores demostraciones de hasta qué punto el preciosismo del pintor catalán caló profundamente en los artistas del Nuevo Continente; sus obras de temática histórica y sobre todo religiosa son

demostrativas de ello. Castillo es una figura esencial para entener el ámbito artístico peruano de las dos primeras décadas del XX, en donde a la par de su labor pictórica, se desempeñó como ilustrador de revistas y crítico de arte, además de inspirarse profusamente en las “Tradiciones peruanas” de Ricardo Palma. Impulsor de la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1917, se termina alejando de la misma por disidencias con el director de la misma, Daniel Hernández. Sus últimos días los vivirá en la argentina ciudad de Tucumán, donde es nombrado profesor honorario de la Escuela de Bellas Artes. Esta representación de un “Lago en la cordillera” muestra a las claras su enorme destreza en el tratamiento del paisaje, donde el cuidado dibujo y el variado cromatismo proporcionan un perfecto equilibrio a la composición.

### **Ricardo Gómez Campuzano. Paisaje (1912) (Colombia)**

Para los inicios del siglo XX, con mayor o menor injerencia, estaban asentadas en la mayor parte de los países americanos escuelas paisajísticas definidas a nivel nacional o regional, unidas la mayor parte por consonancias temáticas aunque en casos también por similares estéticas. En el caso de la historia del arte colombiano, se reconoce con peso propio el papel jugado por la llamada Escuela de la Sabana, de la que formó parte Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981). Se formó primeramente bajo la tutela del conocido pintor Ricardo Borrero, una de las figuras predominantes de la mencionada Escuela, antes de realizar un viaje a España para perfeccionar sus conocimientos; el valenciano Joaquín Sorolla y sus escenas de la playa de la Malvarrosa le producirían los mayores impactos, al punto de llegar a tomar clases con el maestro en su estudio de Madrid en 1915, un año antes de retornar al país. En 1921 regresó a España para estudiar en la Real Academia de San Fernando donde su carácter “hispanista” adquirirá un mayor desarrollo junto a artistas como Benedito, Romero de Torres o Moreno Carbonero, tanto que culmina ese proceso en 1927 con un cuadro titulado “La maja”; enseguida regresa a Colombia. El paisaje del interior de su país gravitará profundamente en su pintura como lo demuestra la presente obra.

### **Luis Núñez Borda. Paisaje (Colombia)**

La obra de Luis Núñez Borda (1872-1970), tal como han destacado sus biógrafos, constituye un caso atípico dentro de la historia de la pintura colombiana, en tanto su trayectoria no siguió más que los caminos por él fijados, prácticamente sin interferencia institucional, sin dejar discípulos, y por lo general permaneciendo ausente a las polémicas artísticas de la época. Sin embargo, su inclinación decidida por el paisaje, de una manera muy pasional, con una fijación especial por la captación de lo lumínico de la naturaleza, tiene su explicación en buena medida en sus años de formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la última década del XIX, junto al español Luis de Llanos y al colombiano Andrés de Santa María (ambos llegados poco antes desde Europa) quienes instauraron en dicho establecimiento la cátedra de Paisaje. Allí compartió inquietudes y tareas con Ricardo Borrero Álvarez, Coroliano Leudo o Jesús María Zamora, congeniando especialmente con estos dos últimos, con quien compartiría muchas expediciones de trabajo a la Sabana. En los paisajes de Núñez Borda, además de los notables contrastes de luz, sobresale su fuerte sentido cromático, de tinte muy personal.

### **Luis Núñez Borda. Paisaje (Colombia)**

Artista de bajo perfil, aunque no por ello de escasas cualidades, Núñez Borda se mostraría reacio a presentar con asiduidad su obra en espacios públicos, tanto que hasta los años treinta apenas si había participado en tres exposiciones colectivas. El arte, en su

caso, fue una necesidad interior no exenta de un interés por el oficio, lo cual es seña de identidad sobre todo de su obra paisajística ejecutada en la Sabana y otras regiones rurales, como la que aquí vemos, pero que también incluyó vistas urbanas sobre todo de la arquitectura colonial de Santa Fe de Bogotá, para las cuales no descartó el uso de grabados antiguos para estructurar sus composiciones. Su prestigio en esta rama fue tal, que en la década de 1930 fue comisionado por el gobierno de la ciudad para ilustrar la historia de la misma con motivo del cuarto centenario de su fundación, edición que se cristalizó en 1938 a la par de exponerse en el Cabildo el casi centenar de obras producidas por Núñez Borda para la ocasión. De cualquier manera y no obstante estas dotes para la estampa bogotana, el artista centraría su atención de manera constante en la pintura al aire libre, para lo que continuamente salía de la ciudad, con la finalidad de descubrir nuevos motivos ya sean de los bosques, los ríos, los saltos de agua, las quebradas y el cromatismo y variedad de la flora autóctona, parte de lo cual se refleja en este “Paisaje”.

### **Antonio Edmundo Monsanto. Paisaje de Caracas (Venezuela)**

El siglo XIX venezolano, en cuestiones pictóricas, está marcado por la labor academicista de pintores como Tovar y Tovar, Michelena, Cristóbal Rojas o Herrera Toro, cuyas composiciones navegan fundamentalmente por las aguas de la temática histórica y el cuadro de tinte social, además del infaltable retrato. A principios del XX (que a efectos históricos se considera en América como la natural prolongación de la centuria anterior) comenzarían a fraguarse ciertas renovaciones en la plástica del país, en especial con el advenimiento de modernos paisajistas europeos como el rumano Samys Mützner o el ruso Nicolás Ferdinandov, que abrirían una nueva ruta de acción en la cual desarrollarían su tarea artistas como Armando Reverón, Manuel Cabré, Leoncio Martínez, Federico Brandt o Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948). De este no se conocen muchas creaciones por lo que este “Paisaje de Caracas” se convierte en una obra singular; en parte esta ausencia de pinturas suyas en instituciones y colecciones obedece al hecho de que decidiera retirarse muy tempranamente del ejercicio artístico, en torno a 1930, insatisfecho con su labor creadora. A partir de 1936 ejercería como director de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de la capital venezolana, donde se manifestó como un promotor admirable de la institución, revolucionando los cauces de la enseñanza con el establecimiento de nuevas cátedras como las de Teorías artísticas, Pintura mural o inclusive Psicología artística.

### **Mario Urteaga. Paisaje andino (Perú)**

La obra de Mario Urteaga (1875-1957) es considerada una de las más sobresalientes dentro del indigenismo peruano, aunque su reconocimiento tardó en llegar, tanto que fue recién en la década del treinta cuando su obra fue estimada dentro de las más acabadas del “arte nacional”. Su estética asume una curiosa combinación de elementos académicos, provenientes de la herencia europea en tierras americanas, junto con propias visiones autóctonas, sobre todo del norte del país, en tanto sus labores se concentraron en Cajamarca y no en Lima, ineludible centro consagrador no solamente del indigenismo sino también de otras corrientes artísticas que empezaban a despuntar en su época. Pintor autodidacta, Urteaga centró su atención en un indigenismo en el que el paisaje, culturalizado por la mano del hombre y expresado a través de las continuas referencias arquitectónicas, se erigen en el escenario perfecto para el desarrollo de escenas en las que se hace referencia a las más variadas actividades humanas, desde el trabajo a la fiesta, que representa con un cierto ingenuismo que no hace otra cosa que potenciar la autenticidad de su imaginario, quizá como el que más. Este momento, al

que pertenece este “Paisaje andino”, se conoce entre algunos de sus biógrafos como el periodo “clásico” de su pintura. En 1942 alcanzaría un importante logro internacional al adquirirle el MOMA de Nueva York su obra “Entierro de veterano”.

### **Francisco González Gamarra. Paisaje serrano (Perú)**

En la obra de Mario Urteaga, comentada con anterioridad a esta, hacíamos alusión a la importancia que muchos artistas peruanos del primer tercio del siglo XX dieron a la pintura paisajística, aun cuando la figura humana (y en concreto la temática indígena) se consagró como santo y seña del arte de ese país, de la mano sobre todo de José Sabogal y sus epígonos. La obra de Francisco González Gamarra (1890-1972) se mueve indistintamente por ambos terrenos, no quedándose por ello limitado a los mismos: su obra, de enorme apego a las tradiciones indígenas y al rescate y reinterpretación de los lenguajes y otros testimonios del arte precolombino, le llevan a desarrollar una importantísima labor dentro de las artes decorativas, produciendo objetos que llevaban en sí la impronta incaica. No conforme con ello, su versatilidad cuajaría también en la reflexión teórica acerca de estos temas y en la creación de composiciones musicales y obras teatrales inspiradas en aquellas épocas pretéritas. En la faz técnica aborda indistintamente la pintura al óleo, el dibujo, el aguafuete, el pastel, la escultura o la acuarela, como en este “Paisaje serrano”, en el que demuestra su buen hacer en la captación del color local y la arquitectura popular de la sierra peruana.

### **Francisco González Gamarra. María Laura (Perú)**

Si bien se conoce a José Sabogal como “descubridor” de “lo cusqueño” para el arte peruano, dando inicio con cuadros pintados en esa región al Indigenismo peruano, otros artistas como Francisco González Gamarra o Felipe Cossio del Pomar harían del Cusco el principal *leit motiv* de sus obras pictóricas. En el caso de González Gamarra a este hecho lo potenciaba más que ningún otro su propio origen cusqueño, estando la casona familiar en una ubicación privilegiada: la estrecha calle de Hatunrumiyoc, cercana a la Plaza de Armas de la ciudad. Tras formarse en la Facultad de Letras de la Universidad San Antonio Abad, en 1910 se traslada a perfeccionarse y desarrollar su vocación en Lima, en la Universidad Mayor de San Marcos. Para entonces las vistas y personajes del Cusco constituían su principal motivo de inspiración, difundiendo su particular imaginario tanto en la capital peruana, donde Teófilo Castillo le dedica encendidos elogios, como en Nueva York, adonde se traslada en 1915 permaneciendo por un lapso de diez años en los cuales realiza numerosas exposiciones. “María Laura” es prototipo de sus obras cusqueñas, realizada en acuarela a la manera de los viajeros del romanticismo europeo del XIX, en la que la detallada observación y plasmación de la indumentaria típica se erige en la nota más relevante.

### **Cesáreo Bernaldo de Quirós. Paisaje impresionista (Argentina)**

La obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) está considerada en la Argentina, junto a la de Fernando Fader, como uno de los puntos más altos de lo que se dio en llamar el “arte nacional”. Si Fader fue indiscutiblemente el más afamado e influyente paisajista, Quirós lograría con su serie “Los Gauchos”, en la década de los veinte, cristalizar una obra de difícil parangón dentro de los lineamientos del costumbrismo no sólo nacional sino también a nivel americano. Tras sus primeros estudios en Buenos Aires, en 1900 partió hacia Roma para perfeccionarse. Permanecerá durante tres lustros en Europa, pintando sobre todo en Florencia, Cerdeña y Mallorca, isla a la que iba en los meses estivales para trabajar con el uruguayo Pedro Blanes Viale. De esta época data su interés por el paisaje, al principio de tonos oscurecidos pero gradualmente

cercana a la luminosidad de artistas como su admirado Joaquín Sorolla. El género paisajístico sería cultivado a la manera posimpresionista prácticamente en todos los periodos de su vida, ya fuese en Europa, en la Argentina o durante su estancia en Canadá en los años treinta. En esta línea puede considerarse este “Paisaje impresionista”, de típica factura quirosiana, en la que el rico colorido, junto a la expresión matérica que siempre se manifestó como una de las cualidades salientes en sus cuadros, son la nota destacada.

### **Enrique Castells Capurro. Tropa (Uruguay)**

Así como en buena parte del continente americano el costumbrismo se caracterizó por la recuperación estética de la figura del indígena, en especial en los países con mayor tradición como México, Perú, Bolivia o Ecuador, en los países rioplatenses el personaje por antonomasia sería el gaucho. En la obra precedente comentamos el hecho de que en la Argentina habría de ser Cesáreo Bernaldo de Quirós quien llevara a este personaje, desde una perspectiva con tintes historicistas, a su máxima expresión plástica. En la otra orilla del Río de la Plata, en Uruguay, estéticas tan prestigiadas como las de Juan Manuel Blanes y Pedro Figari en pintura, y José Luis Zorrilla de San Martín en la escultura, dejarían plasmada para siempre la impronta gauchesca en el arte del país. Dentro de este panorama, sobresaldría, aunque algo tardíamente con respecto a los maestros mencionados, la figura de Enrique Castells Capurro (1913-1987), proveniente de una zaga de origen catalana que daría al país numerosos artistas. Este artista destacaría mayoritariamente en la ilustración de libros, en especial los de temática gauchesca, lo que le valdría un rápido y merecido reconocimiento en el ámbito nacional, aunque también serán destacadas sus pinturas murales sembradas a lo largo del territorio uruguayo y los pequeños bronce escultóricos muchos de ellos realizados por encargo. Su labor como ilustrador se arrima a la del inigualable pintor de gauchos argentino Florencio Molina Campos, en tanto también como aquel fue ilustrador de los muy divulgados almanaques de Alpargatas, que en los años centrales del siglo fueron conocidos como la “pinacoteca de los pobres” por su enorme distribución y exhibición en bares y tiendas del interior. Este gran lienzo titulado “Tropa” es uno de los mejores ejemplos de la vertiente nativista cultivada por Castells Capurro, y un fiel reflejo de su pasión por la representación del gaucho en plena faena.