



Luis E. Wuffarden
Historiador del arte
lewuffarden@yahoo.es

Miradas cambiantes:

el Perú y sus múltiples rostros en la pinacoteca del BCRP

Un recuento de la historia del Perú desde el siglo XIX hasta la actualidad a través de diversas obras del importante acervo pictórico del Banco Central de Reserva del Perú.



Hace cien años, en 1922, la fundación del Banco de Reserva del Perú, actual Banco Central de Reserva del Perú (BCRP), marcaba el inicio de la que sería una de las colecciones más dinámicas y representativas del arte en nuestro país. El régimen leguista de la Patria Nueva celebraba por entonces, con un ambicioso programa de obras públicas, el primer centenario de la independencia; simultáneamente, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) —fundada tres años antes— permitía entrever el nacimiento de una tradición plástica propia. Esas expectativas confluyeron con la efervescencia ideológica de los años 20, que iba dejando atrás el europeísmo finisecular para enfocarse en las realidades locales. Así, mientras la “generación del Centenario” impulsaba la vindicación del indígena y el mundo andino, sucesivos hallazgos arqueológicos iban revelando las grandezas del pasado prehispánico. Ambos aspectos fueron considerados piedras angulares para definir la identidad del Perú republicano. Todas esas circunstancias hallan su correlato en la colección del BCRP que, a partir de entonces, dará cuenta de una cultura visual cambiante y no exenta de contradicciones. Aunque en un principio ese acervo estuvo destinado a la decoración de su flamante sede institucional, con el paso del tiempo daría lugar al museo que hoy conocemos, el Museo Central-MUCEN, cuya pinacoteca ofrece un sugestivo panorama del género, desde los tiempos de la independencia hasta el presente.

LA INDEPENDENCIA: EMBLEMAS Y RETRATOS

Es claro que la idea de lo nacional, en sus diversas vertientes, ha sido uno de los ejes centrales en el desarrollo de la pintura peruana durante los últimos doscientos años. Intentamos reflexionar aquí sobre algunas de las maneras de ver e interpretar el país a través de ciertas obras emblemáticas conservadas por el museo del BCR. Entre ellas, una de las más singulares y menos conocidas es el *Escudo nacional*, pintado en 1832 por José Leandro Cortez, un nombre hoy olvidado. Esta rara pieza ofrece un testimonio excepcional acerca de la difícil transición asumida por los artistas activos entre los últimos años del dominio colonial y la joven república. Se sabe que el escudo fue comisionado por la antigua Casa de Moneda de Lima —directo precedente del Banco Central de Reserva— para presidir su local. Cortez tuvo que adaptar su oficio —centrado antes en los temas devotos— al repertorio simbólico instaurado por los fundadores de la independencia. Parecido era el caso de José Antadilla, carpintero y maestro de obras encargado de elaborar el marco: una moldura de caoba en forma elíptica guarnecida por piezas de metal, cuyo diseño asume la rigurosa sobriedad lineal del neoclasicismo contemporáneo.

Sin duda lo primero que llama la atención en el escudo es su minuciosidad descriptiva, que le otorga la apariencia de una “vera effigie”. Se daba este nombre a las pinturas que trasladaban a la superficie bidimensional del lienzo las más celebradas imágenes de culto, a manera de doble afectivo. De un modo parecido, el pintor reproduce aquí con esmerado detenimiento los pliegues del pabellón rojo y blanco que rodea el escudo, así como las ondulantes cintas bicolores y su corona de laurel, lo que genera una sensación ilusoria de texturas y volúmenes, apelando a un virtuosismo cercano al trampantojo. Significativamente, la pintura de emblemas nacionales ocupó en su momento a aquellos mismos maestros cuya dedicación habitual eran los motivos sacros o el retrato. Esa considerable producción de emblemas patrióticos —hoy virtualmente perdida—, que estaba destinada a las dependencias



Escudo nacional (1832). José Leandro Cortez. Óleo sobre madera. Colección del Museo Central-MUCEN.

estatales, se originó en un decreto promulgado por el gobierno de José de la Mar en 1827. Se buscaba desterrar así el antiguo culto personal al Libertador Simón Bolívar —tras la caída de su régimen y la subsecuente guerra con la Gran Colombia—, reemplazando sus retratos oficiales por el simbolismo abstracto del escudo nacional.

Principal creador de la iconografía peruana de Bolívar fue José Gil de Castro (1785-1837), limeño perteneciente a la última generación de pintores coloniales.



Lorenzo del Valle y García
Robina (1835). José Gil de
Castro. Óleo sobre lienzo.
Colección del Museo Central-
MUCEN

Siendo muy joven, Gil debió conocer a su colega José Leandro Cortez. De hecho, la documentación de época los registra a ambos realizando labores conjuntas de pintura en la Recoleta dominica limeña por el año 1809, al lado del famoso maestro Pedro Díaz. Posteriormente, el paso de Gil de Castro a Chile lo convertiría en primer retratista del Gobierno independiente. Sus estrechos vínculos con los líderes de los ejércitos libertadores lo llevarían a retornar a Lima, donde sirvió a los estados mayores de San Martín y Bolívar para luego consolidar su prestigio retratando a la emergente élite criolla de una república que vivía en constante inestabilidad política.

El retrato de Lorenzo del Valle y García encarna de modo ejemplar el estilo tardío de Gil de Castro. Tanto la postura hierática del personaje, en formato de medio cuerpo, como la manera en que su silueta se recorta con nitidez sobre un fondo neutro, hallan eco en la sobriedad monocromática de su atuendo burgués. Todo sugiere una búsqueda identificación con el ideal republicano de severa austeridad, mediante el cual se procuraba marcar distancias frente a la pompa cortesana del Antiguo Régimen. A ello se suma la cinta roja ondulante que flota en la parte superior del lienzo, sobre la cual se despliega con grandes letras el nombre del retratado. Este recurso, tomado de la tradición pictórica religiosa, introduce un cierto aire festivo que contrasta con la severidad del conjunto, para subrayar la relevancia social del personaje y su aporte a la construcción de un Estado independiente.

ACADEMICISMO Y REPRESENTACIÓN ALEGÓRICA

A mediados del siglo XIX, la implantación del ideal académico supuso un quiebre radical respecto de las tradiciones artísticas coloniales. Los jóvenes aspirantes solían ser hijos de familias criollas prominentes que viajaban a formarse en las grandes urbes europeas y reclamaban para sí un lugar destacado en la sociedad republicana. Por tanto, la figura virreinal del pintor-artesano se vería desplazada por la categoría prestigiosa del artista-intelectual, incorporado a las modernas profesiones liberales. Ese recambio generacional obtuvo notoriedad externa al promedia el siglo XIX, cuando Ignacio Merino (1817-1876) y Francisco Laso (1823-1869) se dieron a conocer entre los primeros pintores latinoamericanos incluidos en la Exposición Universal de París (1855). Esa participación revestía gran importancia política, pues era una forma efectiva de incorporar al Perú en el concierto de las naciones occidentales.

Si bien ambos artistas concurren representando a su país, e incluso empezaba a hablarse de una naciente "escuela peruana", la rigidez de la formación académica europea imponía obvias limitaciones temáticas. De ahí la singularidad de la figura de Laso, hijo de un prócer republicano, quien acometió el enorme reto de construir imágenes alegóricas del Perú y situarlas en el estatus privilegiado de lo que se consideraba "gran pintura". Tras culminar su formación en París, emprendió viajes de estudio al sur andino y se interesó por

la situación del indio contemporáneo, al punto de ser considerado un precursor del moderno indigenismo. Su campamento de indios, perteneciente a los fondos de este museo, forma parte de la serie de las pascanas, un conjunto clave para entender tanto las ideas artísticas como el liberalismo político de Laso. A través de estas escenas de viajeros o pastores de los Andes haciendo un alto en el camino, el pintor se aproxima al universo cultural indígena con una mezcla de curiosidad y admiración que resultaba insólita en su tiempo.

Esta pintura de breve formato y factura abocetada es, presumiblemente, la más antigua versión de un motivo recurrente dentro de la producción de Laso. En medio del vasto paisaje altiplánico, varios grupos de indígenas, formando círculos cerrados, se distribuyen en planos y alturas distintos. Sus figuras, de aire grave y melancólico, sugieren una plena sintonía del poblador andino con la aridez y el misterio propios de la puna. Si bien el pintor recoge ciertos estereotipos sobre el carácter indígena, demuestra al mismo tiempo una intensa empatía con esos personajes y con la supuesta pureza de su cultura. Tal afinidad queda manifiesta en las tomas fotográficas que realizó como parte de su estudio —en gesto evidente de aproximación a la modernidad—, muchas de las cuales sirvieron de punto de partida para futuras composiciones pictóricas. En algunas de aquellas vistas se aprecia al propio Laso en atuendo autóctono, junto con otros personajes cuyos

trajes y actitudes prefiguran a los protagonistas de las pascanas. Apelando a un lenguaje cosmopolita, Laso logra incorporar a un sector postergado de la población peruana y lo presenta, ante una audiencia internacional, como la más auténtica encarnación simbólica del país.

En la generación siguiente, el arequipeño Carlos Baca-Flor (1867-1941) sería, en cambio, una personalidad plenamente incorporada al lado más conservador de la academia internacional. No obstante, siendo muy joven y antes de viajar a Europa, pintó *La vocación natural* (1886) (p. 94), una elocuente alegoría sobre la situación de los artistas del siglo XIX en Sudamérica. Ella demuestra también la destreza técnica alcanzada a su paso por la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile, cuando produjo notables pinturas de género, en las que su admiración por los maestros del pasado no impide una cierta audacia de factura, ausente en sus años de madurez. Se trata de una suerte de autorretrato desplazado, pues muestra a un adolescente descubriendo su talento innato al dibujar con un tizón sobre el muro de su modesta habitación. En realidad, la anécdota narrada recoge un tópico acuñado por la historiografía renacentista —y atribuido a Giotto— que el pintor reinterpreta en su obra bajo el prisma de la sensibilidad romántica.

Detalle crucial son las etiquetas adheridas al rústico cajón de embalaje que sirve de apoyo al artista.



La Pascana (1859).
Francisco Laso.
Óleo sobre lienzo.
Colección del Museo
Central-MUCEN



La vocación natural (1886). Carlos Baca-Flores. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Central-MUCEN



Hilanderera (1923). José Sabogal. Óleo sobre cartón. Colección del Museo Central-MUCEN

Allí pueden leerse referencias en clave irónica a París —capital indiscutida del arte—, que aluden tanto al tópico de la vida bohemia como a las enormes dificultades que implicaba la formación académica europea para un aspirante local carente de medios económicos. De hecho, la obra fue realizada en 1886, con destino a una exposición organizada por los pintores que se sentían marginados de los círculos artísticos oficiales de Santiago de Chile. Poco después, Baca-Flores se trasladaba a Lima con este celebrado cuadro, convocado por el gobierno del general Andrés A. Cáceres. Este quiso premiar su gesto patriótico al no haber adoptado la nacionalidad chilena, lo que le impidió disfrutar de una beca de perfeccionamiento en Roma otorgada por el país del sur. Casi tres años permaneció Baca-Flores en Lima a la espera de que el Congreso peruano aprobara su pensión oficial en Italia y Francia, de donde nunca regresaría al país.

EL HORIZONTE INDIGENISTA

Un joven profesor de pintura de la ENBA, José Sabogal (1888-1957), daba un giro importante a su manera personal en obras como *Hilanderera* (1923). Se advierte aquí un fuerte contraste con relación a la tónica costumbrista y al marcado hispanismo de su estilo precedente. Esta composición permite aquilatar el impacto producido en la evolución del artista por un reciente viaje a México. Allí, Sabogal pudo conocer de cerca las primeras manifestaciones del movimiento muralista, un arte fundamentalmente público que se hacía eco de los cambios sociales y políticos introducidos por la revolución. De ahí la audaz estilización y la rotundidad presentes en esta mujer in-

dígena de la sierra central con su hijo a la espalda, que se erige ante el paisaje andino como una presencia monumental. Su grado de estilización, alejado de todo propósito verista, podría evocar también la planimetría y la rudeza narrativa de los mates burilados, que despertaron el interés del pintor ese mismo año, al recorrer por primera vez el valle del Mantaro y tomar contacto con viejos maestros de ese género tradicional, como Mariano Inés Flores.

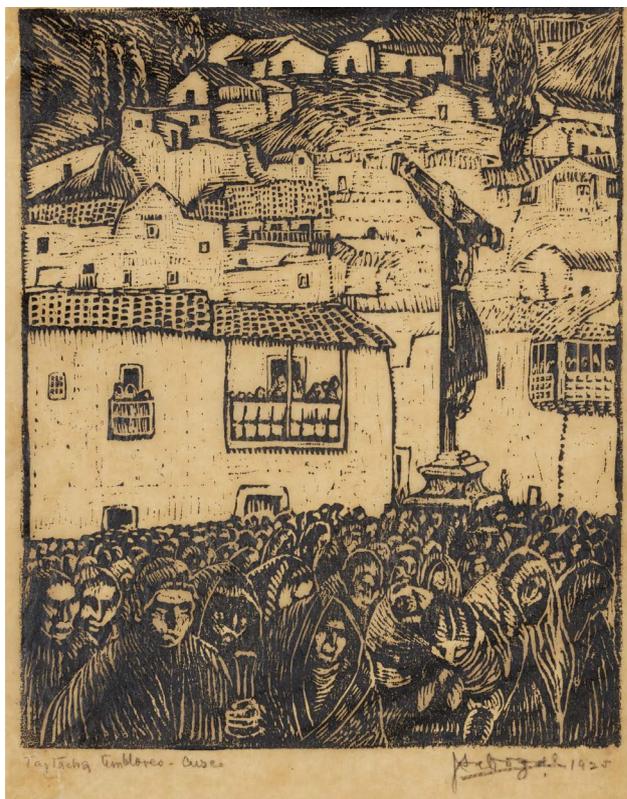
Otra consecuencia de la estancia de Sabogal en México fue su acercamiento a las técnicas del grabado en madera, pues la xilografía estaba alcanzando un auge inusitado en ese país. Hasta ese momento, la producción sabogalina dentro del género se limitaba a un número limitado de litografías, por lo general de temática criolla. Significativamente, sus "maderas" fueron uno de sus medios centrales de expresión durante el viaje emprendido al Cusco en 1925, junto con su discípulo Camilo Blas, que desencadenó la eclosión del movimiento indigenista. Produjo xilografías como *El alcalde de Chinchero* (1925) o *Taytacha Temblores* (1925), que están entre sus composiciones más celebradas. La reciedumbre expresiva, derivada del grosor de sus trazos, y la consecuente adhesión a una estética primitivista confieren a este tipo de obra un lugar de primera importancia dentro del movimiento sabogalino. En tales imágenes no solo se advierte un grado mayor de modernidad, sino que estas cristalizan con gran elocuencia el vigor atribuido a la raza indígena y a sus tradiciones culturales. De ahí que haya recaído en Sabogal y en algunos de sus discípulos la identidad gráfica de *Amauta*, revista de vanguardia dirigida por José Carlos Mariátegui, quien no dudaría en calificar al líder indigenista como el "primer pintor peruano". En la década de 1930, el predominio de Sabogal y su grupo sobre la escena artística peruana se vería reforzado cuando este sucedió al académico Daniel Hernández en la dirección de la ENBA.

Ciertamente, la temática andina no fue exclusiva del núcleo sabogalino y se extendía hacia muchos otros artistas, tanto en Lima como en las provincias. Hubo, en efecto, un indigenismo "independiente", menos programático e ideologizado que el oficial, cuyo exponente más notable fue el arequipeño Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931). Si bien Vinatea integró la primera promoción de la ENBA y obtuvo en ella las mayores calificaciones, no se adhirió al liderazgo de Sabogal, pues permaneció fiel al círculo de influencia de Manuel Piqueras Cotoquí, escultor y arquitecto español que impulsaba el estilo neoperuano. La pintura *Caballitos de totora* (1929) (p. 96) es fruto del último viaje de estudio emprendido por Vinatea al sur andino y representa un momento culminante en la breve carrera de quien llegaría a ser considerado, tras su prematura muerte, como el artista peruano más talentoso de su generación.

Esta escena, ambientada a orillas del lago Titicaca, conjuga el virtuosismo técnico aprendido del acadé-



El alcalde de Chinchero (1925). José Sabogal. Xilografía sobre papel. Colección del Museo Central-MUCEN.



Taytacha temblores (1925). José Sabogal. Xilografía sobre papel. Colección del Museo Central-MUCEN.



Caballitos de totora (1929). Jorge Vinatea Reinoso Sabogal. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Central-MUCEN.

mico Daniel Hernández con la temática nacionalista que impulsaba el propio Sabogal. Se trata de una cuidada composición, en la que dos mujeres sentadas en primer plano y de espaldas, a orillas del lago, funcionan como un ingenioso recurso que, desde el ángulo inferior derecho, nos invita a recorrer el imponente paisaje altiplánico. Nada ha sido dejado al azar: ni la distribución de las balsas sobre la superficie luminosa y reflectante de las aguas ni el fondo escenográfico, presidido por la maciza arquitectura barroca de la catedral de Puno delante de la cadena de montañas. Cada detalle revela un detenido estudio de lo natural, pero también una rigurosa y equilibrada distribución de los elementos sobre la superficie del lienzo. Hay una sucesión ascendente de planos y una saturación espacial que podrían evocar el lenguaje de un gran tapiz figurativo. Al igual que en otras creaciones suyas, el énfasis lineal y un marcado sentido decorativo no solo deben atribuirse a la influencia de sus maestros, sino también a la intensa actividad paralela de Vinatea como ilustrador y caricaturista, que ayudan a explicar la sosegada modernidad y la contundencia de sus imágenes.

ANCESTRALISMO ABSTRACTO

Desde fines de la década de 1930, la oposición al indigenismo cuestionaba la importancia otorgada por ese movimiento a la temática localista y proponía en cambio una “puesta al día” de la pintura peruana, a tono con la modernidad internacional. Era esta una de las banderas centrales de la generación de los “independientes”, retomada con mayor radicalismo por la Agrupación Espacio, cuyo manifiesto programático apareció en 1947. Uno de sus jóvenes firmantes, el pintor Fernando de Szyszlo (1925-2017), será el principal introductor de la abstracción en el Perú. Su primera exposición personal dentro de esta modalidad, en 1951, sería el detonante para un prolongado debate público que terminaría con el triunfo de los lenguajes no figurativos en la escena artística local.

Paradójicamente, la evolución de Szyszlo durante los años siguientes lo conduciría a un reencuentro entre el lenguaje abstracto y el pasado precolombino, que implicaba una exploración en las raíces culturales autóctonas con un lenguaje artístico plenamente contemporáneo. A partir de mediados de los años 60, sus composiciones, por lo general tituladas en quechua, sugieren —por medio de formas y texturas abstractas, a menudo sombrías y luctuosas— una misteriosa conexión con el ancestro indígena del país.

El *Innombrable V* (1980) es representativo de la madurez del artista, cuando su trabajo abandonaba progresivamente el riguroso expresionismo abstracto anterior, sin dejar de lado sus alusiones al pasado prehispánico. Tomando como punto de partida las sensaciones dejadas por el denso monólogo interior contenido en la célebre novela homónima de Samuel



Innombrable V (1980). Fernando de Szyszlo. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Central-MUCEN.



Migrantes (1981). Carlos Enrique Polanco. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Central-MUCEN.

Beckett, Szyszlo produjo esta notable serie pictórica. Se trata de una secuencia de espacios imaginarios, en los que el empleo de la perspectiva pictórica otorga presencia corpórea a un repertorio simbólico cada vez más complejo. En este caso vemos un conglomerado de formas agudas en tonalidades rojizas, rosas y magentas que se entrecruzan sobre un fondo oscuro y nocturno, para generar de ese modo una misteriosa presencia, dinámica y opresiva a la vez.

NUEVOS TIEMPOS, OTROS PROTAGONISTAS

A través de las adquisiciones más recientes será posible percibir una saludable apertura a los protagonistas y los rostros representativos del Perú actual. Lejos de todo estereotipo o anclaje en el pasado, en los últimos decenios la actividad de nuestros artistas tiende a trazar, de muy distintas maneras, una enriquecedora cartografía de la diversidad cultural peruana a inicios del tercer milenio. El lienzo *Migrantes* (1981) de Carlos Enrique Polanco podría ser una buena puerta de ingreso para explorar esa complejidad. La obra muestra a un grupo de provincianos delante de un telón escenográfico, donde la artificiosidad de un bucólico paisaje andino deja entrever la dura realidad urbana de la capital. La viveza y calidez de estos personajes contrasta con la grisura y frialdad del ambiente capitalino. Sus radios a transistores y televisores aluden con agudeza a los cruces entre modernidad y tradición producidos por la migración masiva a Lima, en lo que constituye un inteligente guiño al protagonismo de la cultura chicha, floreciente a fines del siglo XX, cuando la gran ciudad se estaba

convirtiendo, finalmente, en una síntesis viva del país.

Desde el año 2009, el concurso de pintura convocado anualmente por el Banco Central de Reserva del Perú ha sido un factor determinante para actualizar su pinacoteca. La decidida continuidad de este certamen no deja de atraer la participación de jóvenes artistas de Lima y las regiones, lo que se traduce en una mayor visibilidad para sus propuestas y en el dinamismo que significa su ingreso a las colecciones, gracias al mecanismo de los premios-adquisición. Todas estas obras revelan una ampliación acelerada del concepto mismo de pintura, a la vez que aportan la acuciente actualidad de sus imágenes. Habría que destacar como rasgos frecuentes su tónica reflexiva en torno a problemáticas de género, diversidad y discriminación, los intercambios de ida y vuelta con el lenguaje fotográfico, las distintas hibrideces culturales, el impacto de las nuevas tecnologías, así como la vigorosa incorporación del universo amazónico en el centro mismo de nuestra cultura visual contemporánea.

Esta vitalidad de la colección pictórica se ve reforzada en el MUCEN actual, gracias a la incorporación de importantes fondos de arte popular y prehispánico. Ellos proponen al visitante un sugerente diálogo entre uno y otro género, por encima de las tradicionales fronteras cronológicas. Así, la pinacoteca del BCR evidencia que el arte erudito producido en el Perú durante los dos siglos de vida independiente no solo se nutre de los aportes de Occidente, sino que indaga y confronta las tradiciones locales del pasado y el presente. Sin duda ese proceso, siempre dialéctico y fluctuante, contribuye a explicar el vigor y la recurrencia de los temas identitarios en las obras aquí reunidas.