

María Eugenia Yllia Miranda

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas / Universidad Ricardo Palma
marupe1@gmail.com

Villegas Torres, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.

Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929) ofrece un nutrido panorama de casi cuatro décadas cruciales en la generación de repertorios visuales de identidad nacional que tuvieron como marco el ingreso de la modernidad en nuestro país, la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el discurso nacionalista oficial de las celebraciones de la independencia. Villegas rastrea nexos entre artistas, críticos, periodistas, marchantes, políticos e instituciones peruanas y españolas y teje una red de relaciones que dejan ver la presencia hispana en la conformación de imaginarios fundacionales así como en las políticas oficiales de identidad en nuestro medio.



Examinar los vínculos artísticos entre Perú y España exhorta conocer la conformación del imaginario visual español y su andamiaje ideológico, tarea que Villegas asume con acierto. El trabajo revisa la narrativa heterogénea, romántica y nostálgica de la pintura española, propias de la generación del 98, en donde la impronta de Diego Velázquez, Francisco de Goya y el Greco, pervive a través de sus sucesores marcando su carácter. Fueron los modelos vasco de Ignacio Zuloaga, catalán de Mariano Fortuny, valenciano de Joaquín Sorolla, principalmente, los que definieron la identidad de la pintura española a partir de su pasado árabe nazarí, las tradiciones andaluzas de arquitecturas y jardines, sus paisajes, así como un muestrario de personajes exóticos de sevillanas, manolas y gitanas. En ese importante repertorio de exportación, la idea de raza, como señala el autor, era un tópico que definía visualmente la idea de identidad y el tipo español. Vemos que en la obra de los pintores españoles se proyectan asuntos cotidianos de Andalucía e imaginarios que exotiza a moros y árabes como se vio en Lima en la década del 20.

Además de la prensa ilustrada de Lima como la principal difusora del gusto por la pintura española, Villegas destaca el papel mediador que cumplió Teófilo Castillo a través de su obra pictórica y escrita, de carácter criollo y tradicionalista. Como crítico dedicó espacio a la pintura de Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla y José Villegas y la mirada nostálgica del pasado transmitida en esos repertorios le sirvieron para establecer en nuestro medio lo

propio y proponer en un arte nacional que se respaldara en el pasado virreinal, la herencia hispánica, la arquitectura y el paisaje. La ideología de la élite criolla a través de Castillo reafirmó su vínculo con lo occidental, antes de representar un arte de característica peruana. El autor indaga en la presencia de lo precolombino y lo asocia al taller de pintura al aire libre de la Quinta Heeren, espacio formativo que vinculó a Castillo con los inicios de la pintura moderna, el naturalismo y el luminismo español de la escuela valenciana. Villegas enfatiza en la poco conocida impronta moderna de la obra de Carlos Baca Flor y su relación con los artistas españoles, tema que no solo contribuye a ampliar la dimensión del artista sino que se presenta como uno de sus principales aportes.

La influencia del arte español en los indigenismos de José Sabogal y Manuel Domingo Pantigoso generó paralelos y distancias que respondían al lugar de enunciación de los artistas: Lima y Puno. Al respecto, el autor señala que mientras Sabogal se aproximaba a la obra de Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada-Camarasa a través de un discurso mestizo que se transitó entre lo criollo e hispano y lo indio, Pantigoso, influenciado por la intelectualidad surandina, legitimó al grupo indígena quechua y altiplánico del que se consideró parte, lo que marcaría una distancia con Sabogal. Si bien las xilografías de ambos artistas publicadas en la revista *Kosko* fueron el espacio para el desarrollo de lenguajes vanguardistas, el autor advierte en la representación del indio de Pantigoso una deuda con el ultraísmo español, corriente que sintetizó el futurismo y el cubismo y que fue asumida por el grupo *Orkopata* y reformulado a través del ultraorbicismo, su versión andina y altiplánica. Su lenguaje moderno llamó la atención de la crítica madrileña que sentenció que por ser indio debía expresarse en un lenguaje distinto al europeo, tema que denota un sistema discriminatorio, conservador y colonialista, poco abordado en la historiografía del arte. Poco tiempo después Pantigoso incorporó lo precolombino en su discurso. En ambos artistas Villegas reconoce narrativas divergentes de presentar lo indio, en las que una vez más la noción del mestizaje en la construcción de una pintura nacional se respalda en la idea de raza y es construida y modelada desde la ciudad letrada.

Otro tema no tratado previamente y que permite entender en nuestro medio el proceso de consolidación de la modernidad, es el vínculo de Carlos Quizpez Asín con el ultraísmo español. A contrapelo del indigenismo imperante en Lima en la década del 20, Quizpez Asín arriesgó una propuesta con preferencias cubistas que algunos años después ejerció influencia en sus alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En esta misma línea se enmarca otro de sus principales aportes de esta investigación en torno a la figura precursora del arte de vanguardia de César Moro. Villegas profundiza en la obra del artista y revela una búsqueda individual y transgresora que tuvo a la poesía y al arte como vehículo de expresión. La propuesta estética de Moro, inicialmente asociada al psicoanálisis, experimentó deliberadamente con lenguajes artísticos europeos como el simbolismo, surrealismo, cubismo y la no figuración, generando modelos visuales nunca antes vistos en nuestro medio.

El ciclo de las relaciones artísticas entre Perú y España, es cerrado en la investigación con un exhaustivo análisis que aporta con información novedosa de la obra cumbre del arquitecto y escultor Manuel Piqueras Coto y el programa arquitectónico del Pabellón Peruano de Sevilla (1929) realizado por encargo del Estado peruano. La propuesta neoperuana de Piqueras presentó el discurso nacionalista de los finales de Augusto B. Leguía y la Patria Nueva en un escenario de mayor visibilidad. Para ello, y como se había hecho en la celebración de los centenarios de la Independencia, Perú se reconocía en su pasado hispánico representado por Francisco Pizarro encumbrado en el Oncenio como figura fundacional del imaginario criollo hegemónico y presentado en el Pabellón en una obra de Daniel Hernández. El discurso conciliador del mestizaje de Piqueras exhibido en los componentes ornamentales de la arquitectura, fue sintetizado por las tres esculturas de La

Patria, la Ñusta y el Conquistador, como alegorías principales a las que incorporó trabajos de José Sabogal, Manuel Domingo Pantigoso, Ismael Pozo e Isabel Morales Macedo. Cabe desatacar en este caso, la figura de Piqueras español y su relación con la Madre Patria; la invención de un imaginario ajeno, una narrativa mestiza útil y político.

Algunas entradas que recorren el texto y que invitan a la reflexión tienen que ver con la recepción de modelos hegemónicos foráneos en la conformación de la escuela española de pintura; las diversas narrativas del mestizaje como se ha señalado previamente, concepto abstracto difícil de precisar pero sustentado en la apariencia y la representación, tópico que se dio en el marco oficial y fuera de él y que tuvo importante visibilidad en la esfera pública.

Es imposible pretender abarcar todos los aportes y temas tratados por Villegas en esta breve reseña que merecen mayor espacio, entre ellos no queremos dejar de mencionar el desarrollo de la escultura pública y su arraigo hispanista, el tema de género a través de la obra de Isabel Morales Macedo y otros alcances valiosos como el alcance de las vanguardias en nuestro medio, ampliamente tratado en el estudio. Echamos en falta la presencia española en el imaginario andino y amazónico del periodo tratado y el papel de las órdenes religiosas en su difusión, así como también la selección del salón de pintura del Pabellón de Sevilla, que hubiera permitido vislumbrar mejor la narrativa oficial y el aparato ideológico, en un marco geopolítico importante.

A través de este libro, el autor indaga una vez más en el tópico la identidad y su correlato en el arte nacional, tema que persigue y escruta con pasión e invita a la reflexión ¿Podemos hablar de una modernidad colonialista en el arte?. El extenso manejo de fuentes directas cartas, legajos y documentos oficiales le permiten no solo revisar tópicos ya tratados sino entrar en contrapunto con autores que lo preceden, enriqueciendo el debate. Villegas como investigador da cuenta que los temas no se agotan y requieren miradas renovadoras y aportes como el suyo que enriquezcan la historiografía del arte peruano y una disciplina que, sin duda, pasa por uno de sus mejores momentos.