

RIGOBERTO VILLARROEL CLAURE
(Instituto de Investigaciones Artísticas U.M.S.A.)

INTRODUCCION A LA HISTORIA BOLIVIANA DEL ARTE

ANTECEDENTES — IMPRESIONISMO — SIMBOLISMO

PAISAJISTAS — RETRATISTAS — ESCULTORES — GRABADORES — DIBUJANTES

PENSAMIENTO ESTETICO

H. MUNICIPALIDAD DE LA PAZ

(Separata de la Revista "KHANA", correspondiente al N° 39).

LA PAZ — BOLIVIA

1 9 6 7



BIBLIOTECA DIGITAL

TEXTOS SOBRE BOLIVIA

HISTORIA DE LA CONTRALORÍA, DE LOS TRIBUTOS, DE LA ÓRDENES RELIGIOSAS DE LA IGLESIA CATÓLICA, EL MOVIMIENTO OBRERO, MUJERES Y GÉNERO, CATASTRO, MÚSICA, ARTE Y FOLKLORE

FICHA DEL TEXTO

Número de identificación del texto en clasificación Bolivia: 5364

Número del texto en clasificación por autores: 8610

Título del libro: Introducción a la historia boliviana del arte

Autor (es): Rigoberto Villarroel Claure

Editor: Dirección General de Cultura de H. Alcaldía de la Municipalidad de La Paz

Derechos de autor: Dominio público

Año: 1967

Ciudad y país: La Paz – Bolivia

Número total de páginas: 42

Fuente: Digitalizado por la Fundación

Temática: Arte

INTRODUCCION A LA HISTORIA BOLIVIANA DEL ARTE

I

PROLOGO

Al escribir esta introducción a la historia de las artes plásticas boliviana penetramos en un terreno enteramente nuevo y escabroso, no intentado hasta hoy, por hallarnos en un período denominado "erudito", de documentación de las obras artísticas no realizada en más de un siglo de vida republicana; la crítica, como etapa superior, interviene cuando existe una profusa base cimentada por estudios preliminares; esta base en Bolivia es aun incipiente. En tales condiciones un ensayo de esta índole es tarea árdua que debe abrirse paso a través de una selva insegura, fijando hitos de orientación para evitar el extravío. Si este esfuerzo ha de servir de asidero a los estudios futuros como una fuente útil de nuestra formación histórica, tendremos recompensa suficiente a nuestro intento. La historia, al decir de Hans Freyer, "es el reino de lo fáctico, de lo ya decidido; de lo cual se deduce que no podemos hablar históricamente, es decir en forma de relación y de balance, sino sólo como suposiciones, acerca de las fronteras en las cuales la historia es un acon-

tecer aun no decidido". Nuestro desenvolvimiento artístico casi siempre está desvinculado del desarrollo histórico, tanto en la colonia como en la república; documentadores como Bartholomé Arzans de Orzúa y Vela, o Pedro Vicente Cañete, en la colonia, relatores como Luis Paz en su Historia General del Alto Perú, y los mismos historiógrafos republicanos, muestran los sucesos de nuestra vida económica o política, donde la obra cultural está casi ausente. Por otra parte, el arte altoperuano y republicano se desenvuelven dentro de una atmósfera diferente a los sucesos históricos de su época; de modo que quién quiera documentar la historia a través de la obra artística, no encontrará sino una inconexión y desconcierto.

El presente estudio, hecho con referencias a veces familiares, no abarca la época colonial, sino que empieza en la república, muy particularmente desde fines del siglo XIX y hasta mediados del XX; sólo circunstancialmente tocamos períodos anteriores. Puede decirse que la fisonomía nueva del arte boliviano se diseña en esta etapa, siendo, por tanto, importante su estudio para la formación histórica actual de las artes plásticas. Si bien anteriormente nuestro arte ha tenido cierto carácter peculiar, el influjo de las corrientes europeas bajo las que se desenvuelve el arte americano se hace más notorio en este último período. El arte boliviano, como un adolescente que empieza a cobrar vigor físico, se endereza paulatinamente a través de las vicisitudes de nuestra vida incierta. Vemos a los artistas en toda su integridad, más cerca de nosotros, y podemos pulsar su obra con mejor conocimiento.

No abarca nuestro propósito sino las artes plásticas en general sin comprender la arquitectura que requiere una investigación aparte. Un siglo de vida es apenas el comienzo que necesita cobrar madurez paulatina en contacto con las corrientes innovadoras del arte actual. El simbolismo tuvo la virtud de iniciar en Bolivia una etapa de conocimiento técnico y de libertad en la inspiración del artista. Estas condiciones favorables impulsarán luego un salto prodigioso que se desprende de todo encierro doméstico para aspirar a una creación universal, según trataremos de mostrar en la segunda parte de esta introducción. El artista boliviano, saliendo de la mera creación intuitiva y espontánea, toma conciencia de su labor e investiga una ruta propia de acuerdo a su convicción y temperamento.

Al iniciar la tarea de estudio, no tenemos otro propósito que preparar el campo para el mejor conocimiento de nuestro desarrollo artístico, discutiendo el valor de la obra realizada a través de sus diversos períodos, de modo que podamos tener una convicción segura del pasado y nuestras posibilidades para el futuro.

R. V. C.

La Paz, abril, 1964

CAPITULO I

CARACTERES INICIALES

Arte Clásico

En los primeros años de la república, la situación inestable del gobierno, la dificultad de organización de las instituciones de educación, la precaria situación económica, las asechanzas de los países vecinos, fueron circunstancias adversas para el desarrollo de las bellas artes en la nación boliviana; el espíritu heroico de la lucha durante quince años por la independencia pudo incitar a la expresión popular de las escenas múltiples atravesadas durante ese período; pero, la cultura artística, después del desarrollo culminante del siglo XVII de las artes en la colonia, había decaído en años sucesivos hasta su completo abandono a principios del siglo XIX. De modo que, proclamada la independencia, ni los decretos de los libertadores, ni el plan de organización de Simón Rodríguez, designado entonces Director General de Educación, prestan una atención preferente a tan importante rama. Por otra parte, la Universidad de Chuquisaca (5), creada en 1624 para los estudios de teología y derecho, así como las misiones jesuíticas hasta su expulsión en 1767, tampoco pudieron estimular y cooperar al desarrollo de la creación artística (6). Es verdad que el primer Estatuto de Educación del año 1827 creaba el Instituto Nacional en Chuquisaca para la enseñanza de la ciencia y las bellas artes, que no tuvo mayor trascendencia (7). La enseñanza jesuítica de las misiones, por su parte, había fomentado las artes manuales arquitectónicas y decorativas, sin llegar a la formación de artistas de relieve. "Los talleres jesuítas —nos dice Josefina Plá, directora del Museo de Artes y Cerámica Julián de la Herrería en el Paraguay— recibieron del modelo vivo y del modelo directo. No llegaron a ellos obras de grandes maestros, solamente copias o piezas

de menor cuantía. El trabajo, tanto de pintura como de escultura, se desarrolló sobre estampas. Fue un arte totalmente volcado a la catéquesis. El indígena de Misiones no se independizó nunca de sus maestros. Apenas salidos los jesuitas del país, el arte misionero se desintegró". (9)

Es extraño que, después de las florecientes escuelas de arte potosina y chuquisaqueña de la época colonial, no se hubiera intentado mantener la tradición, cuando países como México y Guatemala crearon en 1783 y 1797, respectivamente, las Academias de Bellas Artes, y en plena era republicana, Chile fundaba en 1848 la primera Academia de Bellas Artes. Tampoco el estatuto dictado por Tomás Frías en 1845 asigna un lugar a la enseñanza artística. Sin embargo, en 1858 el gobierno del Dr. Linares creó una Escuela Popular de Dibujo Lineal, encomendando al pintor Antonio de Villavicencio su realización a su retorno de Francia, donde fue becado por el gobierno de Belzu (8). No obstante esta situación adversa, en medio de la tormentosa vida política, el arte en Bolivia, como un árbol solitario del desierto, se yergue en forma milagrosa mostrando frutos sorprendentes.

El primer período de la vida republicana estaba impregnado por los principios enciclopedistas que habían influido en la lucha emancipadora. Había un sentido realista que al parecer se presentó en la expresión del arte; por otra parte, las normas del Renacimiento aun perduraban en la convicción popular; de ahí que, contra el cerrado idealismo religioso del espíritu conservador, nacía un libre pensamiento que se ahondará más tarde con el advenimiento del positivismo. En estas condiciones se presentan los primeros pintores clásicos.

sicos de la república, entre los que podemos anotar los nombres de Manuel Ugalde y Antonio de Villavicencio, como sobresalientes de este período; el primero, de origen colombiano, que vino en la comitiva de Bolívar el año 1925, y el segundo, natural de Chuquisaca, que fue el primer pintor boliviano de esta época que viajó a París en busca de conocimientos técnicos.

Manuel Ugalde, radicado en la ciudad de Cochabamba, ha pintado numerosas obras en que conserva un molde académico; sus motivos religiosos, como la de la Magdalena (catedral de Cochabamba), están inspirados en el renacimiento italiano, con plenitud física, siguiendo la escuela barroca en el estudio del ropaje; porque dicho tema, en vez de continuar con la manera convencional de Gregorio Gamarra en el siglo XVII, o de Francisco Padilla en el siglo XVIII, forjando creaciones so-

bre el mismo grabado, a que estuvo habituado nuestro visitante de museos, toma libremente una escuela pictórica y realiza la obra con sentimiento propio del artista, simplicidad de forma y un humanismo desprendido de la época.

Antonio de Villavicencio es un clásico en su composición y colorido; gran dibujante, sus obras tienen soltura de línea, precisión de imagen y cierto dinamismo airoso que le acerca a los compositores napolitanos, como sucede con su retrato ecuestre del Gral. José Ballivián (municipio de La Paz). Es sensible que este pintor, dotado de gran capacidad, no haya dejado cuadros dignos de su vigor e inspiración. Sus retratos, con todo, no son simples trasuntos fotográficos, sino verdaderas obras de mérito que realzan las características del personaje, como sucede



Manuel Ugalde.— La Magdalena (óleo). Catedral de Cochabamba.

con el de Melgarejo, en 1866 (1), Casa de la Moneda, Potosí, considerado como uno de sus mejores; también se conoce su interpretación hecha de escenas militares.

Fuera de estos artistas, que eran compositores y retratistas, se pueden citar otros pintores inspirados en las normas clásicas, como Faustino Pereira, que, no obstante su índole religiosa, pinta a principios del siglo XIX la galería de doctores de la iglesia del Seminario de la capital de la república con aliento y seguridad en su composición.

Para finalizar, debemos hacer referencia al hecho de que, ya a comienzos del presente siglo, el gobierno de Bolivia contrató una misión pedagógica belga, fundando la primera escuela normal de la república, el 6 de junio de 1909. Este suceso trascendental marca una nueva etapa en la conducción de la educación boliviana. El jefe de esta misión, Georges Rouma, era innegablemente un hombre de estudio; sus ensayos pedagógicos son citados por maestros mundialmente conocidos, como Alfred Binet, Eduard Claparède y otros. Después de dirigir la Escuela Normal de Sucre, llega en 1915 al cargo de director general de instrucción en Bolivia, puesto desde el que dirige la enseñanza. Analizando su informe oficial de dicho año, encontramos que define así la educación estética: "La moral es una forma de la cultura estética, y hemos caracterizado con los calificativos de bellas acciones y de feas acciones, a aquellas que conceptuamos como acciones morales, o reprobadas por la moral, respectivamente" (27).

Esta definición emanada de los conceptos platónicos, que confunden la moral con el arte, nos parece hoy, a la luz de la estética fenomenológica, fuera de nuestra época, incomprensible en el profesor Rouma, que, antes de llegar a Bolivia, escribió su libro "Le Langage graphique de l'Enfant". Dicho estudio se debió a la necesidad de conocer a fondo el proceso de la evolución natural del niño, pues el historiador alemán Karl Lamprecht, preocupado por la ley de que la filogenia se repite

en la ontogenia, trató de comparar, en el aspecto psicológico, los dibujos de los niños con los de los hombres prehistóricos. La importancia de dicho estudio reside, para nosotros, en las conclusiones sobre el dibujo infantil, que forma parte de la educación estética. "El dibujo libre, nos dice, es ante todo una forma de lenguaje. El niño habla más que dibuja y cultiva las actividades visuales y musculares; el dibujo-lenguaje lleva al desarrollo de la personalidad, cultiva la imaginación". Luego, hace consideraciones sobre la personalidad del niño, que debe ser respetada: el dibujo debe ser libre, realizado del natural, "sólo cuando el niño comprenda por la práctica toda la utilidad del dibujo y que haya tropezado con dificultades de perspectiva, etc., se iniciará un curso metódico de dibujo".

En el aspecto etnográfico Rouma se deja llevar por las observaciones de Ernesto Grosse en su obra "Los Comienzos del Arte", donde dicho autor, si bien sostiene que "los australianos y otras tribus habrían perecido si no hubieran llegado a un alto grado de habilidad en el uso de sus ojos y sus manos", cree que "los agricultores y ganaderos que superan a los cazadores desde el punto de vista de la civilización, muéstranse inferiores a éstos desde el punto de vista del arte". El crítico de arte inglés, Herbert Read, autor de Educación por el Arte (22), en su ensayo sobre Imagen e Idea, nos dice, por el contrario, que "en relación con el arte naturalista del período paleolítico, el arte geométrico del neolítico representa una ampliación de la sensibilidad estética, y no, una contracción", y que la distinción entre el *homo faber* y el *homo sapiens* estriba en la facultad de abstracción, que no es un retroceso, sino otro arte.

La misión belga en Bolivia estableció, además, la escuela de artes aplicadas, contratando los servicios de Adolfo Lambert, meritorio profesor belga especializado en los trabajos de orfebrería, repujado y obras en metal fundido, implantando en 1915, por primera vez en Bolivia, un programa de



Manuel Ugalde.— Retrato del Presidente Isidoro Belzu, (óleo), 1868—1876.
Propiedad de Antonio Paredes C.

aprendizaje del arte industrial y artístico. Lambert mostró en sus obras gran sensibilidad para el repujado en bronce, haciendo honor a sus trabajos presentados en las exposiciones internacionales de Milán, Amsterdam, Bruselas y Gante, en que mereció medallas de oro y diplomas de honor. Sensiblemente, en la visita que hicimos a dicha escuela en 1920, encontramos que, si bien la enseñanza era técnica, los dibujos ceñidos a las artes aplicadas no cultivaron mayormente la facultad de creación imaginativa que echamos de menos. Con todo, sus alumnos han sido buenos dibujantes y repujadores, que hoy están perdiéndose paulatinamente, por haber cesado en sus funciones dicho plantel de enseñanza.

Para la escuela de artes y oficios se contrató los servicios del profesor belga Enrique Mettwie, que dirigió dicho establecimiento por varios años en Cochabamba, cerrándose por falta de recursos lo mismo que el de las artes aplicadas de La Paz. Mettwie fue, además, un buen conocedor de las bellas artes como crítico ejercido íntimamente, sin dejar estudios escritos; radicado en Bolivia, murió en La Paz en 1959, ligado a una conocida familia cochabambina.

En octubre de 1954 el Concejo Municipal de Cultura de La Paz convocó a la primera mesa redonda de educación artística, donde concurren artistas, educadores y hombres de estudio, llegando a conclusiones importantes que establecieron la necesidad de incorporar el arte a la vida escolar, encauzando las aptitudes juveniles como medio de lenguaje universal de expresión, fijando normas y medios de llegar a los resultados. Este primer intento, fuera de las conferencias en la materia, han abierto en cierto modo un camino de posibilidades para la juventud estudiosa, aunado a los concursos anuales establecidos por el ministerio de educación y el municipio (24—25). Hacemos estas referencias para expresar que en la historia de la formación artística de nuestro país han concurrido, en los últimos tiempos,

diversos factores que corroboran a la obra de los artistas bolivianos, bajo una norma progresiva y eficiente.

REALISMO

El arte realista ya tuvo sus precursores en siglos anteriores, cuando Pérez Holguín nos presenta la escena de la Entrada del Virrey Morcillo en Potosí de 1716 y Gaspar Berrio detalla la vista de esta ciudad en 1758 (10). El idealismo religioso de estos siglos absorbió la producción artística: de modo que era difícil que el público pudiera acomodarse a una concepción meramente realista, cuando las enseñanzas de la fe reconcentraban el espíritu popular en un sentido de predominio religioso. Los artistas, tanto por sus convicciones católicas, como por el medio social en que se desenvolvían, no pudieron desviarse hacia el estudio de las costumbres y hechos sociales de la época.

En la república, atenuado el fanatismo religioso, y bajo el influjo de los filósofos franceses del siglo XVIII infiltrados en los estudios sociales, el pintor comenzó a observar el medio ambiente; pero carecía de suficientes recursos para emprender una obra realista que refleje los motivos de su época. En medio de su faena inicial fue el retrato el refugio obligado donde empezó a ejercitar su capacidad creadora; de este modo vemos a los mismos artistas clásicos mencionados pintar las imágenes de los personajes de la época, sacadas del modelo real, o de reproducciones fotográficas. Este realismo ha seguido ejercitándose hasta nuestros días, mientras el simbolismo iniciará el nuevo rumbo, como veremos luego. Cuánto habría ganado nuestra información histórica y social si los pintores del siglo XVII y XVIII hubieran dejado una documentación realista, como las escenas del Virrey Morcillo, las luchas de Vicuñas y Vascongados, y las costumbres que han dejado escritas desde los cronistas, como Arranz de Orzua y Vela en la Historia de la Villa Imperial de Potosí,



Zenón Iturralde.— *La Dama de las Camelias*, (óleo), propiedad de Enrique García Iturralde, La Paz.

hasta René Moreno en los Últimos Días Coloniales en el Alto Perú. Fueron visitantes extranjeros anónimos los que captaron tipos sociales y costumbres coloniales del Alto Perú, de los que podemos citar como muestra la colección de Elsie Crombie de Londres, cuyos originales no pudieron ser adquiridos por el gobierno de Bolivia (12). El realismo retratista no trata de expresar la personalidad del pintor, ni buscar el significado del colorido y la forma de manera original, y, no obstante la facilidad del dibujo en la consecución de la forma, es un realismo constreñido que se limita a la reproducción fiel del personaje en el retrato, con gran expresión a veces, como sucede en el Sacerdote Desconocido de Manuel Ugalde. En cuanto a los realistas de fines del siglo XIX, como José García Mesa en sus cuadros sobre la Plaza de Cochabamba y la Alameda de La Paz, son concepciones ingenuas atendidas al detalle y la representación de costumbres y personajes de la época, que, si bien nos informan sobre escenas típicas, carecen de un sentido artístico de acuerdo a las corrientes pictóricas de su siglo.

ROMANTICISMO

El romanticismo en el arte boliviano ha tenido tardía aparición, cuando ya medio siglo antes tuvo su auge en Europa debido a los trastornos sociales operados después de la revolución francesa de fines del siglo XVIII y las campañas napoleónicas de principios del siglo XIX. El salón de 1824 en París mostraba nuevas formas de arte desconocidas anteriormente. El taller del pintor oficial David se dividía en dos grupos de pintores, el primero encabezado por Juan Augusto Ingres, de tendencia clásica, que proclamaba el arte por el arte, y el segundo, por Eugenio Delacroix, jefe de los jóvenes románticos. Estas dos escuelas tuvieron caracteres definidos; mientras Ingres daba preferencia al dibujo y estudio de la forma, Delacroix exaltaba el colorido y el movimiento; este

último, además, tomaba los hechos históricos y temas mitológicos bajo un sentimiento lírico que realza las pasiones, en vez de la forma humana y el retrato a que daba preferencia el anterior.

La escuela romántica pudo tener su desarrollo en el período de la independencia americana dada la llama que avivaba las pasiones humanas, pero las circunstancias culturales no eran favorables. Sólo hacia 1880, en plena vida republicana, aparecen los primeros pintores románticos bolivianos, que, en vez de estudiar las pasiones, proclamar la libertad y revelarse contra las formas establecidas, no tuvieron en modo alguno tendencia social, sino que se cobijaban en normas literarias bajo el influjo de Chateaubriand, Alejandro Dumas, o la revivencia de hechos nacionales. El primer pintor atenido a estas normas es Zenón Iturralde. Poco conocemos la trayectoria artística de este pintor, que fue discípulo del maestro Francisco García en La Paz; pero sus creaciones sobre Atala y Chactas y La Dama de las Camelias son de factura convencional la primera y de expresión lírica la segunda. Al contemplar la factura técnica de esta última, no cabe duda de que Iturralde tuvo escuela de aprendizaje en el exterior, componiendo uno de los cuadros más expresivos y valiosos de su época. Tanto por su creación de figura, como por sus paisajes, este pintor se nos presenta como un maestro que domina su arte, aunque nunca abrió una academia, ni tuvo discípulos: es el caso único de un pintor que no trata de crear una escuela, sino cultivar solitario un arte que requiere disciplina y recursos pictóricos. Fuera de este ejercicio, Iturralde pinta retratos, como el de Mariano Melgarejo, de Ignacio de Iturralde, padre del pintor, y Pedro Domingo Murillo, reconstrucción este último hecha a base de informaciones verbales y estudio de los caracteres de la época.

El segundo pintor que encontramos en este período es José García Mesa, cuya permanencia en Europa no tuvo mayor influencia en el desarrollo de su arte, pues



Zenón Iturralde.— Atala y Chactas. (óleo), 1885. Propiedad de Rosa Iturralde de Ballivián, La Paz.

siguió practicando un ceñido academismo y la factura irregular en su paisaje; su realismo no tiene conexión con el arte romántico, y sólo cuando, a principios del siglo XX, compone su obra sobre la Ejecución de Murillo, reconstruyendo un hecho histórico con detalle minucioso, en que coloca sus personajes a la manera de Delacroix en su cuadro sobre Mirabeau apostrofando al marqués de Dreux Brézé, y del que Licrelo Venturi nos dice que "fue terminado con pedantesca habilidad y lle-

y Avelino Nogales. La primera es profesora de academia, que incursiona en el campo romántico, forjando la alegoría de Murillo con la tea encendida; y, no obstante su meritoria persistencia en su arte, falta mayor aliento y volumen en su obra y el carácter de verdadera tendencia revolucionaria en el nuevo espíritu romántico. En cuanto a Nogales, tampoco posee paleta innovadora, sino un academismo a ultranza, que toma al azar temas históricos, como el de Murillo en la Prisión y Los Colora-



Avelino Nogales.— El Sueño de Murillo, (óleo), 1909. Propiedad de la Casa de Murillo, La Paz.

gó a ser árido, gárrulo y falto de expresión" (14), García Mesa, no obstante su técnica de fuente francesa, influencia única en su obra, no hace una creación de acuerdo a su visión propia, sino a la manera realista, convencional y estática; de ahí que dicha obra, siendo su mejor creación, no le da valor suficiente para colocarlo al lado de Iturralde, que le supera en maestría y expresión.

Dos artistas se suman a esta época del arte boliviano: Elisa Rocha v. de Ballivián

dos de Bolivia, ya en pleno siglo actual. Hay otros pintores en este romanticismo, como los hermanos Pórcel, por ejemplo, en Potosí (2), creando motivos históricos como el de la Muerte de Sucre en Berruecos, y Angel Ismael Dávalos, cuya exposición retrospectiva sólo se presentó en enero del presente año, en que su profusa labor toma motivos diversos, como el de Pablo Guzmán, Brigada de Armas del Batallón Colorados, o Napoleón Bonaparte en la batalla de Wagram; acaso este pintor sin

maestros, fallecido en 1953 sea más realista que romántico, pues conocemos un buen cuadro de costumbres donde nos muestra un patio interior de los barrios alejados panceños.

El arte romántico boliviano, a diferencia del europeo, se presenta después del movimiento literario formado por los poetas nacionales de medio siglo. Cuando en 1930 el ruidoso estreno de Hernani iniciaba la nueva corriente con Víctor Hugo, ya los pintores jóvenes franceses se anticipaban en su obra con un nuevo espíritu revolucionario. Los cuadros de Atala y Chacabambas de Zenón Iturralde se pintan en 1885, después de que Delacroix falleciera en 1863 y ya nuevas corrientes artísticas apasionaban en el siglo alejado del romanticismo fenecido.

Pero, mientras la poesía romántica boliviana no adquiere un relieve importante, la pintura supera en calidad y altura al movimiento literario con Zenón Iturralde. Influidas ambas por la literatura de su época, la poesía toma a veces carácter beligerante con Ricardo Bustamante y Galindo, en tanto que la pintura se encierra en su torre de marfil y sólo ocasionalmente toma sus motivos del campo histórico.

Hemos anotado los tres caracteres importantes que fisonomizan la plástica boliviana en los comienzos de la república, que persisten durante un siglo casi todos; así vemos practicar el retrato con sentido realista a pintores como Juan de la Cruz Tapia, Mariano Florentino Olivares, Benjamín Cáceres, Manuel Pereyra, Isaac Gorostiaga, Arturo Borda, los ecuatorianos Luis Toro Moreno y Luis Wallpher B. y otros. A principios del siglo XX, mientras el arte literario se encumbra con poetas y escritores, como Jaimes Freyre, Arguedas, Tamayo, Chirveches y todo un ciclo de esta generación, las artes plásticas se conservan estacionarias; sólo algunos pintores ejercen su paleta, entre los que podemos

consignar los nombres de Ezequiel Peñaranda, Carlos Berdecio, Fortunato Oropeza, Saturnino y Octavio Salamanca, Luis Bayá, Teodomiro Beltrán, Roberto Bustillos, Angel Dávalos, Fernando Guarachi y otros. La escultura tampoco evoluciona después de las obras de Nicolás Barrenechea, autor de Alonso de Ibáñez en Potosí y Aniceto Arce en Oruro. Posteriormente vemos aparecer talentosos artistas, como Humberto Beltrán de Oliveira, autor del monumento a La Paz y el busto de Félix Reyes Ortiz; se tiene noticia de que este escultor obtuvo premio en París por sus obras La Aurora y Un Indio y medalla de plata en el Salón Nacional de Arte de dicha capital por sus obras La Madre Tierra e Hija del Sol; en Italia fue premiado por su escultura La Paz del Desierto (13), Alejandro Guardia, Urrias Rodríguez, Pastor Quiroga, son escultores de factura académica realista, cuya obra acendrada por su aprendizaje en Italia es de fecha reciente.

En medio de este monótono desarrollo del arte, un pintor de singular mérito aparece en el primer cuarto del siglo actual: Arturo Borda. Su obra es profusa, y, no obstante su falta de estudio académico, su talento creador suple su técnica con carácter innovador, introduciendo un nuevo elemento desconocido antes, el simbolismo y la ironía en el pensamiento pictórico; sus obras Crítica del Arte Moderno, El Demoledor de la Conciencia en el Trabajo y Renunciación, de tendencia social y estética, revelan la convicción del autor y su escepticismo. Sus paisajes, sobre todo, descubren el grandioso panorama altiplánico con una factura alucinante y hondo sentido poético (16).

De este modo el arte del siglo actual llega hasta la aparición de un nuevo sentimiento estético con el simbolismo pictórico, que se presenta con la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz, en 1926.

CAPITULO II

PINTORES IMPRESIONISTAS

En el último cuarto del siglo XIX se presenta en Europa un nuevo movimiento artístico, el impresionismo pictórico; Manet y sus discípulos, pasado medio siglo, inician una nueva corriente estética que lleva la pintura al aire libre con observación sensible de la naturaleza; el paisaje toma preponderancia en la paleta con un elemento primordial, la luz solar. Los pintores impresionistas encabezados por Claudio Monet observan los efectos de luz a diversas horas del día, el significado del colorido según los efectos luminosos que borran los contornos y expresan las masas informes a través del temperamento del pintor. Anteriormente se había dado importancia a la forma y al motivo como

elementos primordiales de construcción artística; ahora motivo y forma son indiferentes: lo esencial es la expresión atmosférica en el paisaje captado en sucesivos efectos causados por los rayos luminosos; el colorido toma significación psicológica según la retina del observador. Se utiliza una nueva técnica en la paleta, dándose preferencia a los colores primarios al lado de sus complementarios y se suprime el claroscuro que desde tiempos clásicos formó parte de la obra pictórica dando relieve al motivo y la perspectiva; se reemplazan los valores por los colores en una gama cromática que define la expresión del paisaje. De este modo, las obras que en un comienzo causaron estupor y



José García Mesa.— *La Alameda de La Paz*, (Av. 16 de Julio), (óleo), 1900. (En primer plano aparecen tres personajes: Zoilo Flores, Eloy Salmón y Federico Díez de Medina).
Propiedad del Municipio de La Paz.



Mario Unzueta.— Algarrobos, (óleo). 1951. Propiedad de M. Unzueta.

fueron rechazadas por el público, se imponen ostensiblemente hasta cobrar aceptación universal.

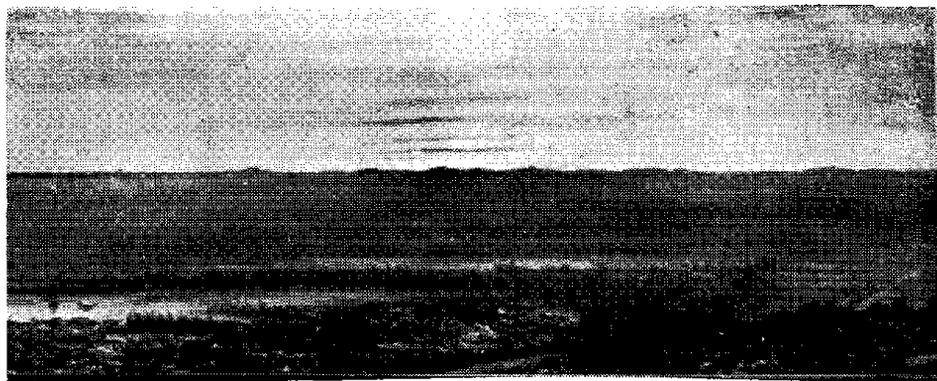
Estos conceptos nacidos de una nueva concepción estética no han tenido una repercusión consciente entre los pintores bolivianos de esta época; nuestros paisajistas han pintado intuitivamente, sin buscar una interpretación temperamental de la naturaleza; mientras el impresionismo francés tenía de antemano un propósito para forjar un cuadro, el paletista boliviano va al aire libre ansioso de captar el motivo en que el detalle y la vibración de luz se confunden inconscientemente, y, aunque no carece de sensibilidad para componer su obra, el resultado es producto del azar. De este modo, vemos a todos nuestros inicia-

dores de la pintura al aire libre, obteniendo efectos de colorido y forma, en que el motivo no es indiferente, sino que forma parte del cuadro. Aunque anteriormente el paisaje completaba la motivación del pintor boliviano, es a fines del siglo XIX que aparecen con García Mesa y sus discípulos los primeros paisajistas que cultivan con fervor la observación de la naturaleza, forjando cuadros en el dibujo, pastel u óleo, en que podemos ver los ejercicios más o menos afortunados que balbucean los pasos de una pintura impresionista lograda a fuerza de estudio y observación minuciosa. En esta faena artística el maestro toma parte importante como iniciador y conductor del discípulo; de ahí que el pintor Mesa ha dejado una huella imbo-

rrable en los practicantes de su academia particular en la ciudad del Tunari. Este profesor, sin embargo, no adquirió una convicción clara del impresionismo francés, pintando cuadros realistas en que el paisaje es como un marco complementario de una escena de costumbres o personajes expuestos en primer plano, usando una pigmentación desuniforme, sin norma definida. Entre los discípulos de García Mesa tenemos a Saturnino y Octavio Salamanca, Teodomiro Beltrán, Sara Ugarte de Salamanca, Luis Bayá y otros muchos. Posteriormente se presentan dentro de esta escuela Raúl G. Prada, Mario Unzueta, Daniel Peña Sarmiento. Actualmente, sigue pintándose este impresionismo retardado como un recurso fácil de nuevas generaciones que carecen de maestros y de un concepto nuevo en la evolución de la pintura. La generación de García Mesa no produjo un pintor de relieve, sino simples autodidactos que, a pesar de recibir lecciones en Europa algunos, como los hermanos Salamanca, practicaron su arte más por amor a la pintura que por seguir una profesión artística. Sólo con Bayá, Prada, Unzueta, Peña y Reque Meruvia se forman los primeros pintores propiamente profesionales de la nueva época, cuyo ejercicio seguirán en forma definida en su pintura.

Luis Bayá, profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes, empezó practican-

do copias de autores conocidos; su pincel sometido a cierto academismo rígido, no cobró el vuelo necesario para llegar a una composición descollante; solamente cuando empezó a pintar retratos al óleo tuvo una relativa soltura y significación su labor dándole fisonomía artística; su mejor realización está en el retrato, que pudo adquirir mayor importancia si el pintor tuviera más disciplina y labor persistente. Raúl Prada, con gran capacidad para la pintura del paisaje, se reveló en la campaña de la guerra del Chaco; su primera exposición hecha a principios de 1935 tuvo valor definitivo para su arte; en la soledad de los bosques chaqueños pudo observar las múltiples facetas de la naturaleza agreste, dando expresión a sus óleos con un colorido fértil y vigoroso; la luz juega parte importante en esta obra que se sitúa dentro de un impresionismo que no diluye las formas, ni prescinde del realismo descriptivo, pero donde la atmósfera completa el motivo bajo el dominio de un temperamento sensible y alucinado; de este modo Prada se coloca entre nuestros mejores paisajistas, sin llegar a una concepción propia y original que dé significación a su obra; su paleta no ha evolucionado hasta conseguir nuevas formas de construcción conforme a los conceptos estéticos de su época; de ahí que su permanencia en la dirección de la Academia Nacional no



Arturo Borda.— Crepúsculo en el Altiplano, (óleo), 1951. Propiedad de R. Villarroel Claire, La Paz.



Daniel Peña Sarmiento.— Paisaje, (óleo), 1951. Propiedad de R. Villarroel Claire, La Paz.

tuvo mayor influjo, no obstante los progresos obtenidos en las necesidades de la institución.

Mario Unzueta es otro paisajista de gran temperamento, que empezó con la construcción poemática de los campos arbolados del valle, la expresión de la luz y el colorido en su paleta emotiva; también como Prada no adquirió un valor evolutivo que se acomode a las enseñanzas de la época, porque sus incursiones en la composición geométrica carecen de la espontaneidad y vena artística de sus paisajes; con todo, su obra está situada entre la mejor línea de pintores paisajistas de su tiempo, por su autenticidad pictórica y significación sensible de la naturaleza donde penetra como un observador obsesivo. En cuanto a Daniel Peña, contemporáneo de los anteriores, a partir de 1939 en que hizo su presentación, ha seguido cultivando una paleta inquieta que se destaca por su observación ceñida de la naturaleza con el uso de un colorido espontáneo y una atmósfera diáfana y rutilante; siendo un autodidacto no evolucionó en su

obra hasta alcanzar un relieve superior, pero tuvo un valor suficiente para adquirir importancia entre nuestros paisajistas. Arturo Reque Meruvia, por último, uno de nuestros artistas inquietos y varios en su pincel, ha obtenido en su permanencia en Europa una soltura y dinamismo en sus paisajes y motivos históricos; su paisaje se sitúa dentro de un impresionismo, coruscante, espontáneo y expresivo, captando temas de España y América con una vena sensible. No obstante su impresionismo, Meruvia se inclina a los cuadros de escena histórica donde crea personajes de la conquista española con relieve y expresión, y en que el paisaje forma parte de su significación compositiva; es uno de los primeros pintores que da importancia al tema de escena donde la imaginación y el realismo juegan un papel de igual preponderancia. Esta reseña de pintores impresionistas nos da la clave del carácter precario de la pintura boliviana que necesita de una convicción decidida en su estética para hacer una obra duradera y jugar un rol importante dentro la evolución de la pintura americana.

CAPITULO III

SIMBOLISMO

Para comprender en su verdadero alcance la pintura boliviana de comienzos de siglo será útil echar una mirada a las modalidades artísticas seguidas en los países sudamericanos que se hallan en contacto con las corrientes estéticas europeas. Hacia 1890 se produjo en Francia el movimiento pictórico del simbolismo, que, apartándose del realismo e impresionismo, trató de representar la naturaleza ya no a través del propio temperamento como proclamó el naturalismo, sino buscando el colorido como material plástico necesario para dar expresión a las emociones del artista. Debemos repetir los conceptos emitidos por Cézanne, que fueron citados en nuestra conferencia de junio de 1957 (4) sobre medio siglo de pintura boliviana: "Yo he querido copiar la naturaleza —dice este maestro, iniciador del arte moderno—, no lo he conseguido. Pero me he sentido contento de mí cuando he descubierto que el sol, por ejemplo, no se puede reproducir, sino que hacía falta representarlo por otra cosa... por el color". Mientras los simbolistas en la literatura francesa hallaban en la música un elemento esencial para la creación de la poesía, los pintores buscaban "equivalencias plásticas" en el colorido, que sirvan de símbolo en la expresión pictórica.

Escudriñando esta inquietud constructiva de la época en el arte americano, no hallamos sino una espontaneidad intuitiva ajena a toda teoría estética, aunque imitando formas foráneas dentro la motivación localista de cada pintor. En la Argentina, artistas de amplia labor pictórica, llegan a resultados individuales, como Bernaldo de Quirós y Prilidiano Pueyrredón, Benito Quinquela Martín, Fernando Fáder, nacidos hacia 1880, Ernesto de la Cárcova, cuyo nombre lleva una escuela de bellas artes, que murió en 1827 cuando la Aca-

demia Nacional boliviana comenzaba a funcionar con sus primeros maestros. Hay en ellos una influencia europea que no alcanza a tener una personalidad capaz de fisonomizar el arte americano como sustancialmente diferente en sus propósitos (19). "Hasta mediados del siglo XIX, dice un crítico argentino, prosperó un arte de viajeros: marinos extranjeros con vocación por el dibujo y la pintura, o pintores con inclinación por los viajes, documentaron la vida y costumbres" (18). Los verdaderos valores de esta república comienzan a principios de siglo con Lino Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Horacio Butler, Raúl Soldi y otros; posteriormente, con Emilio Pettoruti, que en 1913, en contacto con Severini, Boccioni, Carrá y otros en París, inicia una nueva modalidad de pintura dinámica y sintética, incorporando la pintura argentina a las nuevas corrientes de tendencia abstracta. Esta evolución continúa con Raquel Forner, Antonio Berni y los artistas expuestos en la VI Bienal de Sao Pablo del Brasil, donde la Argentina concurrió con diez pintores, y de la que Jorge Romero Brest, miembro del jurado, nos dice que "el arte argentino ha dado un aldabonazo en el escenario internacional, demostrando que se ha roto aquí la costra de insularidad espiritual que nos oprimía" (21). Hay una evidente superación, si cabe decir, en la pintura argentina actual que busca en el escenario moderno su propia personalidad descollante. Pero hacia fines del siglo pasado, cuando el simbolismo triunfaba en las salas europeas, la desorientación si no la rutina nublaban el horizonte pictórico de este país.

En el Uruguay el panorama pictórico no es enteramente diferente. En un comienzo pintores italianos y españoles viajeros enseñaban su arte; situado el país frente a Europa, con una vida campastre



Cecilio Guzmán de Rojas.— Panel Decorativo, (témpera). 1932. Propiedad de Cine París, La Paz.

y agrícola, atraen al pintor tipos lugareños, paisajes de variación múltiple; los más antiguos artistas del siglo pasado, como Juan Manuel Blanes, nacido en 1830, se inclinan al retrato y al paisaje si no a sucesos históricos, y no obstante su aprendizaje europeo, se aferran a un individualismo sin orientación definida. El Uruguay es uno de los países americanos donde en toda época se cultiva con persistencia el arte; desde Pedro Blanes Viale (1879—1926) hasta José Cúneo (1889), que viajó a Europa en 1907 donde el aprendizaje de varios años le dio seguridad en su paleta y un poder de creación que culmina en una obra definida, una de las más importantes en el paisaje de la república del Plata (17). Cúneo conoce a los impresionistas, como Pissarro, y los posteriores, como Signac y Vuillard, y recibe el influjo de Gauguin; se torna de este modo en un colorista eximio y renueva en el ambiente uruguayo el modo de ver la naturaleza que se vuelca hacia motivos uruguayos con un nuevo sentido de expresión poética y subjetiva. Otros pintores continúan con esta faena, como César P. Castro, Carmelo Arzadún, Rafael Pérez Barradas y Pedro Figari. Hay en toda esta obra artística una evolución paulatina, que trata de orientarse hacia un arte primordialmente americano, pero que no encuentra un asidero definitivo, doctrinal, y se pierde en el ensayo noble y original. Sólo cuando en 1934 vuelve a su país natal Joaquín Torres García (1874—1949) el Uruguay cobra una personalidad estética; funda con sus hijos y sus discípulos el Taller Torres-García. Este gran maestro uruguayo, de origen catalán, perteneció en Europa a los neoplasticistas, como Théo van Doesburg y Piet Mondrian, apartándose de ellos para fundar el **constructivismo**, cuyos principios enunciara después. Partiendo de Cézanne, de ir de la naturaleza a la forma geométrica, y con el funcionalismo ortogonal de Mondrian, concibe su "arte constructivista universal" para "hacer un arte virgen, penetrado de las esencias de la tierra y llegar a la unificación dentro de la mayor

diversidad, de todo el arte del Continente; aplica invariablemente la divina proporción de Luca Paccioli y cree que la única posibilidad en la América india es una estética extraída de fuentes nativas prehistóricas, utilizando en sus composiciones y colorido elementos decorativos lineales y cósmicos nacidos de la conjunción del hombre con la naturaleza. Esta teoría original es, sin duda, de esencia firme y permanente que hoy día se acentúa cada vez más, no obstante la evolución abstracta de la pintura moderna, salvando así a la joven pintura americana de la mera imitación mediocre de las escuelas de París. Es admirable cómo Torres-García asimila las especulaciones estéticas europeas de su época y aplica su contenido al ambiente americano sin perder su originalidad universal.

Se ha escrito últimamente sobre una escuela pictórica rioplatense. Aunque es prematuro hablar de una escuela de arte en América, un análisis de las características dentro las que se desenvuelven países como el Uruguay nos da posibilidad de afirmar que una zona geográfica que posee grandes planicies de fisonomía y atmósfera características, cuyas costas están permanentemente bañadas por el océano, recibe una influencia permanente de estos factores, siendo propenso a una creación de arte impregnado del medio en que vive. De ahí que en poesía el Uruguay proclama el simbolismo musical cuando con Carlos Sabat Ercasty canta la sinfonía del mar, su alegría y grandeza oceánica, como no lo ha hecho ningún país hemisférico. Y en la pintura con José Cúneo describe el paisaje con el espíritu del simbolismo francés de la expresión del colorido en el sentimiento de la atmósfera. Si hay la posibilidad de una escuela rioplatense en la pintura ella nacerá con carácter bifronte: del mar y el paisaje del llano, por un lado, y el sentido cósmico nacido del contacto del hombre natural con la tierra, tal como expresa Torres-García. Con el concurso de estos elementos naturales, saldrá de América una estética propia, que

no imita a ninguna escuela, sino que busca su propia personalidad universal permanente.

Si volvemos ahora a un país importante por sus características como el Perú, hallaremos con sorpresa dos espíritus en pugna: el del ancestro hispánico y el influjo de la cultura andina; este último olvidado por mucho tiempo en la creación de esta zona oceánica. Aunque halló interés en algunos artistas, como Laso, Merino, Castillo, Hernández y otros, que volvieron la vista a los motivos de su tierra, su obra tuvo poca repercusión en el ambiente peruano; sólo cuando retorna a su patria José Sabogal, después de diez años de permanencia en Europa, se inicia un estudio detenido de las posibilidades artísticas del Perú por su material autóctono y las culturas precolombinas del chavin, nazca, paracas, chimú, Tiwanacu y Cuzco; sólo entonces nace coherente la tendencia americana en el arte de la zona. Nacido Sabogal en Cajabamba (Dep. Cajamarca), en 1888, lleva en sus venas el impulso nativo, el entusiasmo y la fe en una obra propiamente peruana; se detiene en el Cuzco para pintar "el carácter, su luz plateada y sus dorados soles de los gentiles" (datos autobiográficos) (20); la tierra cuzqueña tuvo fuerte embrujo en el desarrollo de su obra de artista. Cuando expuso sus telas por primera vez en 1919 en Lima, "cayó esta muestra, a decir del autor, como si fueran motivos de exótico país; el medio limeño aun permanecía entre los restos de sus murales virreinales, con más conocimiento de mar afuera que de mar adentro". De este modo comienza con Sabogal lo que Carlos Mariátegui llamó el "redescubrimiento del Perú". José Sabogal, expresa el autor de 7 Ensayos, señala ya con su obra un capítulo de la historia del arte peruano; es, ante todo, el "primer pintor peruano". Antes de él habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, en verdad, ningún "pintor peruano". (Rev. Amauta, 1927).

Desde la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes ejerce Sabogal in-



Jorge de la Reza.— Y el Dios ordena, (acuarela), 1931. Propiedad de Marina Núñez del Prado, La Paz.

fluencia decisiva en la orientación de la plástica peruana, formando un grupo aventajado en que figuran pintores como Camilo Blas, Julia Codesido, Alicia Bustamante, Enrique C. Brent y otros, que dan fisonomía a esta etapa de renovación artística. En 1943 formó el Instituto de Arte Peruano del Museo de la Cultura Peruana, juntamente con otros artistas, influyendo en forma definitiva en la formación de una plástica esencialmente americana.

La obra pictórica de Sabogal, no obstante el claro influjo de las corrientes europeas de su tiempo, que se manifiesta en la forma de encarar el tema como en los retratos de Niki Maxwel, o Garcilaso, tiene una clara orientación indigenista. Sin embargo, en el tríptico del Hotel Maury de Lima, aparece una decoración romántica del siglo XIX, y *Serenata* es una estampa típicamente colonial limeña. En 18 de diciembre de 1957 el Museo de Artes de Lima presentó una exposición retrospectiva en que figuran más de doscientas obras entre óleos, témperas, acuarelas, xilografías y dibujos de diferentes épocas, como homenaje al primer aniversario de su muerte ocurrida en diciembre de 1956. Fue una demostración reveladora del importante esfuerzo realizado por el maestro en cuarenta años de faena persistente. Se ha acusado a Sabogal de la falta de calidad en su obra, el lenguaje abrupto del pintor y su carencia de imaginación; aun no está claramente definido el carácter de su creación fértil, pero es indudable la fe con que este artista emprende su ruta y la definición segura de su propósito, que ensaya nuevas formas de composición decorativa extraídas del ambiente autóctono. Después de los principios expuestos en el Uruguay por Torres-García, Sabogal hace una obra intuitiva antes que doctrinal en el Perú; con él comienza una faena original, cuando zonas americanas como la de Chile han sufrido frecuente influjo de visitantes esporádicos. "En los albores del siglo XIX —nos dice en un escrito reciente Antonio R. Romera, autor de una Historia de la pintura chilena (3)— vienen al nue-

vo mundo algunos pintores europeos: el inglés Carlos C. Wood, el alemán Mauricio Rugendas, el italiano Alessandro Ciccarelli y los franceses Ernesto Charton de Trévillle, Adrien Aimé Taunay, Frédéric Sorrieu, Adolfo D'Hastrel y Raimundo Q. Monvoisin. Este último permanece en este país hacia 1842, cuando se inicia en Chile la histórica generación de oro que nos describe Victorino Lastarria en sus *Recuerdos Literarios*, se vincula con hogares conocidos, como los Errázuriz, Vicuña, Larraín, Aldunate, pinta retratos e influye en el ambiente pictórico chileno. Pero el pintor Monvoisin carece de una personalidad artística definida, no figura en las nóminas de tratados especializados de arte, y la última catalogación francesa *Petits et Grands Musées de France*, ed. Cercle D'Atr de 1962, texto de los inspectores de museos, no consigna el nombre de dicho artista viajero, que llega a América para recoger la cosecha de las onzas de oro. Nos acomete el escrúpulo de haber servido este pintor de maestro en el aprendizaje de pintores de destacada personalidad chilena, como don Pedro Lira, que fue director de la Escuela de Bellas Artes. De este modo Chile, si bien tiene apego a la enseñanza de las bellas artes, no cuenta con maestros en la pintura de dicha época, haciendo excepción de Fernando Alvarez Sotomayor, contratado en España, y de los propios chilenos formados por vocación propia, como Virginio Arias, Julio Ortiz de Zárate y Pablo Burchard. Hay en ellos un molde académico de raigambre clásica; no aparece el artista inquisitivo e innovador que imprima una modalidad definida; de ahí que, no obstante la evolución sufrida en este país hasta nuestros días, el artista chileno sigue apegado a las escuelas pictóricas europeas, sin sacar provecho de ellas para labrar su propia personalidad.

Analizando las facetas artísticas de José Sabogal hallamos una inicial de carácter realista, en que pinta tipos lugareños y costumbres, como sucede en su cuadro *Ayacucheñas*; la influencia de las escuelas europeas de su época, después de su re-



David Crespo Gastelú.— En el Titikaka, (acuarela), 1940. Propiedad de D. Crespo G., La Paz.

torno del viaje hecho por Italia, Francia, Marruecos y España; este influjo consiste en el expresionismo de la figura y el simbolismo de Gauguin; una modalidad limeña romántica, por último, en su decoración del Hotel Maury. Entre estas corrientes la más predominante y sistemática es la simbolista, en que ejerce un sentido decorativo, subjetivista y sintético; de este modo, después del simbolismo americano de José Cúneo en el Uruguay, aparece el simbolismo indigenista de Sabogal, que ejercita formas nuevas, como en la India de Sicuani, donde hay un sentido subjetivo, que no sigue la decoración de la escuela de Pont-Aven, ni usa el colorido como fondo de expresión cromática, sino que presenta un juego de formas donde se ve el sentido lineal del motivo autóctono pe-

ruano. Sabogal no utiliza los elementos preincaicos de las culturas chavin o nazca, ni los de la civilización incaica del Cuzco, sino que capta tipos y costumbres peruanos para intentar una estilización sin concepto definido, ni un pensamiento emanado de la convicción doctrinal propia del artista. Esta es, no obstante, la mayor gloria de Sabogal, que elogian escritores peruanos, como Mariátegui, Valcárcel, o Jorge Falcón, sin definirlo en su aspecto estético.

Es curioso observar que, mientras el modernismo literario americano, emanación del simbolismo francés, tiene gran repercusión en el ambiente, no sucede lo mismo con la escuela simbolista pictórica, que ha sido relegada, sin estudio detenido hasta hoy. Este fenómeno artístico se explica

porque el ambiente americano ha sido en todo tiempo primordialmente literario: la poesía, la novela, el cuento, son los medios inmediatos a que echa mano el escritor para su expresión; en cambio, el lenguaje pictórico o escultórico no han sido intensamente cultivados, no obstante los antecedentes históricos de las culturas americanas esencialmente plásticas. Luego, la ausencia de personalidades sobresalientes, como Rubén Darío, Lugones y Jaimes Freyre, que ejercitan nuevas formas de composición y, han dado carácter genérico a las leyes musicales que rigen la creación poética, influyendo en el ambiente e implantando una nueva etapa en la historia del desenvolvimiento literario americano.

En el ambiente pictórico, fuera de la forma consciente en que Torres García funda una escuela, que influirá posteriormente en la composición abstracta de época posterior, América carece de un pintor simbolista cuyo genio imponga nuevas formas y establezca una etapa en la creación plástica, diferente de la escuela francesa de que toma origen. Hay, sin embargo, en cada país una nueva forma de encarar el problema pictórico no iniciada antes; valores jóvenes implantan la norma de observación del medio y extraen las raíces locales como elementos de creación artística; en esto se anticipa el modernismo rubendariano, que sigue alucinado con las ferias versallescas y no da importancia a los elementos circundantes, no obstante haber cultivado esta cimiento en su iniciación. El simbolismo pictórico aplica las normas estéticas europeas en los motivos ambientales del artista y crea un nuevo modo de encarar en paisaje y la figura humana, sin dejar de aspirar a un lenguaje universal.

* * *

Después de esta reseña de la creación plástica en países americanos, penetramos en el desenvolvimiento pictórico nuestro en una etapa de renovación cuyo análisis nos revela caracteres locales en su personalidad artística. Del mismo modo que to-

dos los países cercanos al mar el Alto Perú durante el coloniaje no tuvo grandes artistas visitantes, con muy raras excepciones, como Bernardo Bitti; la mayor parte de las pinacotecas de Potosí y Charcas forman obras importadas por negociantes extranjeros como los Forchault de Flandes, o pintores anónimos, muchos de ellos religiosos; puede decirse que de su mediocridad se alza el Alto Perú por su genio propio cuando un gran maestro como Melchor Pérez Holguín crea con obra profusa una escuela, la más importante de la colonia en siglo XVII. Durante la época republicana también son pintores bolivianos los que se destacan, casi sin maestros, conforme tenemos expuesto en capítulos anteriores.

En 1929, diez años después de la primera exposición de José Sabogal en Lima, aparece en nuestro medio un pintor sobresaliente: Cecilio Guzmán de Rojas (15). Es importante examinar el influjo europeo en la paleta inicial de los cuñeros bolivianos y americanos en general antes del simbolismo. Después de la escuela académica oficial de David en Francia, sus discípulos toman los caminos del arte clásico y el romántico, con Juan Augusto Dominique Ingres (1780—1867) y Eugenio Delacroix (1798—1863). Las enseñanzas de Ingres traspasaron más de un siglo enraizándose en la enseñanza pictórica de todo el mundo. Maurice Denis ha tomado de los discípulos y escritores de Ingres los principios practicados por este maestro que vivió hasta su senectud. Amad lo verdadero, dice este discípulo de David, el arte no debe traducir más que la belleza; pintad sin modelo para no ser esclavos de él; la anatomía es ciencia horrible; el dibujo es la probidad del arte, es el arte por entero; el color es la parte animal del arte, delante de Rubens poneos anteojeras como los caballos... De este modo Ingres y sus alumnos vuelven a las enseñanzas clásicas del claroscuro iniciado ya en el renacimiento italiano. Si examináis los trabajos de la primera época republicana en América, veréis una clara huella de estos principios, apegados más al dibujo que al colorido, la primacía del



Victor Cuevas Pabón.— *Alegría* (óleo), 1937. Salón de Verano en Viña del Mar, Chile.
(Revista Arte).

estudio de la claridad y las sombras, el poco cultivo de la imaginación creadora y el ejercicio del retrato. En cuanto al romanticismo de Delacroix su influencia es menor, por la falta de lirismo y tiempo suficiente para cultivar las emociones del momento histórico en la lucha por la independencia que absorbió a los hombres por tres lustros; su ejercicio, como hemos visto, es más literario que pictórico: carece de sinceridad y personalidad.

Ahora bien, en los años anteriores a los que se inicia en Bolivia un aprendizaje técnico con la fundación de la primera Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz en 1926, se podía ver que, no obstante el estímulo dado por el Círculo de Bellas Artes en esta ciudad desde la segunda década del siglo, como centro esencialmente social y literario durante más de tres lustros, donde los pintores podían exponer sus obras sin ser adquiridas por el público poco desarrollado para las artes plásticas, el ejercicio pictórico estaba librado al aprendizaje autodidáctico, sin más bagaje que el talento propio, apesar de la enseñanza dada en las academias particulares, como las de Francisco García y Elisa Rocha en La Paz, y Avelino Nogales y José García Mesa en Cochabamba, cuyo fruto era limitado, y el artista debía salir al exterior del país para perfeccionar sus conocimientos y creación. La fundación de la primera academia técnica atrajo a los artistas bolivianos residentes en Europa y EE.UU., que iniciaron una nueva etapa fructífera; dos escultores dirigen los comienzos de la faena: Humberto Beltrán de Oliveira y Alejandro Guardia, ambos con estudios hechos en Italia; posteriormente se incorporan los artistas nacionales Cecilio Guzmán de Rojas, Jorge de la Reza y Genaro Ibáñez, que encuentran al profesor francés contratado Henri Sené. Este concurso de artistas debía producir un cambio de actividades en el país, confrontándose dos corrientes antagónicas dentro de la academia, la del aprendizaje clásico con el director Guardia, y la corriente de innovación con Guzmán de Rojas, Reza y Marina Núñez del Prado,

incorporada en 1930 después de un concurso general promovido dentro del magisterio de la academia. De este modo aparece en el escenario artístico la obra de Guzmán de Rojas, como director de dicha escuela de bellas artes.

Nacido en Potosí (1900—1950) Cecilio Guzmán de Rojas viaja becado a España por el rey y estudia en la Real Academia de San Fernando, donde recibe la enseñanza de maestros, como Valentín Zubiaurre, Moreno Carbonero, Romero de Torres, Cecilio Pla y otros. Aunque su estudio es académico, hay cierta libertad en la enseñanza, como se desprende de la Cartilla de Arte Pictórico del último maestro nombrado, quien dice que se pedía al arte claridad, sencillez y sobriedad: "Todos aprenderán música y dibujo al par que aprenden a leer y escribir en la escuela primaria, y el artista podrá expresar sus sentimientos como sucede hoy a todo el mundo cuando escribe una carta o lee un libro". Algunos profesores influyeron en Rojas, como el cordovés Romero de Torres, de quien nos dice Max Mordau en Los Grandes Maestros del Arte Español, que es un idealista clorótico. Con todo, el talento del pintor boliviano se impone, y el maestro Valentín Zubiaurre expresa: "Las obras del distinguido pintor Cecilio Guzmán me han producido gran impresión. Hay en ellas algo que vibra con inquietud de renovación. Sus trabajos decorativos, sobre todo sus fondos, demuestran superamiento y novedad". En la primera exposición hecha en La Paz en el Círculo Militar, en noviembre de 1929, presenta este artista treinta y siete óleos, doce grabados, dos dibujos y tres "notas". La impresión producida en el público es de gran sorpresa y novedad, después de muchos años de estancamiento. Sobresalen sus óleos Triunfo de la Naturaleza, El Beso de Idolo, Autorretrato; entre sus grabados, Grandes de Bolivia, Poesía, Autorretrato y Ruinas. Posteriormente el artista trabaja intensamente en Bolivia; en 1935, después de la guerra del Chaco, expone sus obras de índole expresionista. Luego presenta sus cuadros en Buenos Aires, Santiago de

Chile y Estados Unidos. Toda esta labor artística tiene un acento uniformemente indianista; sus diez años de permanencia en Europa no han amenguado su apego a la tierra nativa, sino que, por el contrario, como dice Enrique Díez Canedo, "en la ausencia ha aprendido a depurar los temas envolviendo su originaria energía en una atmósfera que los liberta del naturalismo". No hay pues en Guzmán de Rojas ninguna influencia de las escuelas europeas de arte, de las que él se aparta, y durante veinte años de su ejercicio en el país, cierra las puertas a todo lo que se denomina impresionismo, cubismo o surrealismo. Con todo, como artista intuitivo nuevo, se orienta hacia un estudio subjetivo, como el maestro del simbolismo Paul Gauguin, quien nos dice que "en vez de travailler autour de l'oeil —como los naturalistas—, nous cherchions au centre mystérieux de la pensée". Veamos lo que Guzmán expresa en el diario *La Razón de La Paz* en 20 de enero de 1946: "No me interesa, ni me atrae, la realización de la pintura realista, y sólo confiero valor en su aspecto documental, y sobre la cual los recursos técnicos que debo a la escuela española, me han dado un completo dominio". Y agrega: "antes de realizar una obra de plástica abstracta, hago docenas de estudios previos estrictamente realistas para formar fría y razonada conciencia sobre el tema o motivo elegido. Tales estudios de proceso consciente y documentación directa del natural no tienen otra finalidad que la de proporcionar el asunto, y tan pronto como han sido concluidos destruyo todo vínculo con ellos. De ahí que, después de esa etapa, sin extraer de esos estudios elementos o datos directos para la obra, me limito a dejar que el subconsciente halle libremente las formas de su expresión, y así llego al cuadro de imágenes abstractas y no visuales, sin contenido físico ni imposición de imagen visual, pero sí con la de la emoción del espíritu". Esta convicción personal del artista guarda estrecha relación con el pensamiento del simbolismo francés, conforme nuestra anterior referencia.

Guzmán trata de hacer en pintura el "cuadro de imágenes abstractas y no visuales".

De este modo el artista boliviano busca conscientemente imágenes formales pictóricas que trasuntan la esencia del motivo, que es sustancialmente autóctona. Este simbolismo boliviano difiere, por lo dicho, de los otros sudamericanos por su valor consciente, su profundo apego a los temas nativos, y, aunque no llega a adquisiciones que culminen su propósito, traza, con calidad de obra, el camino de investigación artística y señala normas que se apartan radicalmente de las formas clásicas, románticas, naturalistas o impresionistas. De ahí que bien pudiera llamarse escuela boliviana de arte a la iniciada por Guzmán de Rojas, por su original forma de plantear el problema pictórico y porque inicia con su acción un nuevo rumbo, tanto en el estudio de la figura humana, como en la elaboración de retrato, cual sucede con el cuadro sobre Aida Cuenta de Baldivieso, o las creaciones de Cristo Aymara y otros.

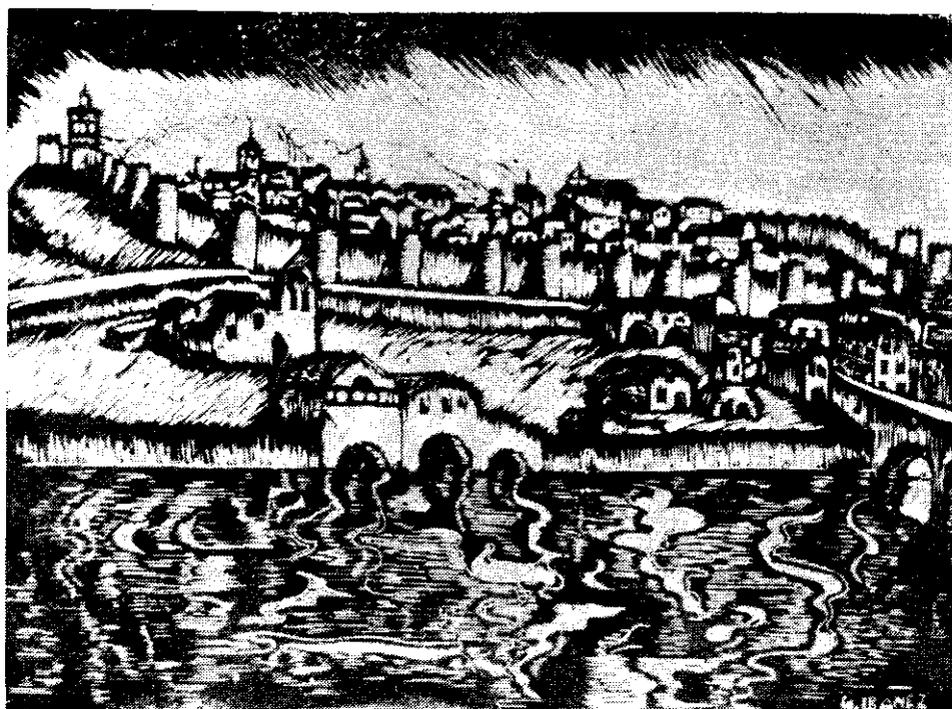
En las distintas facetas de este pintor hallamos, en primer lugar, el estudio de la figura humana, donde está su mayor personalidad, y donde trata de ahondar la expresión de la forma buscando síntesis decorativas que revelen la sustancia del motivo primordialmente indianista. Sus obras imaginativas, como *Triunfo de la Naturaleza*, *El Beso del Idolo* y otros, en que expresa libremente su inspiración. Los retratos, pintados después de 1940, en que ejercita una nueva técnica de "pintura coaguladora", conforme trató de mostrar en sus conferencias, y que no llegó a perfeccionar por su carácter deleznable. Los paisajes, creados desde su permanencia en España hasta sus temas de Machupijchu y el Lago Sagrado, tanto en óleo como en grabado. En diciembre de 1955 una fraternidad juvenil presentó una exposición retrospectiva importante del maestro, con obras pintadas durante su permanencia en La Paz, consistentes en sesenta y nueve óleos, además de acuarelas, dibujos y apuntes, que revelaban el laborioso dinamismo

de Guzmán de Rojas, inquieto por buscar nuevos rumbos y técnica en su paleta.

A toda esta obra de caballete debemos agregar su ejercicio de muralista cuando en 1932 pinta dos paneles decorativos en el Cine París de La Paz, en que pone su visión de artista saturado del paisaje y las escenas indianistas de la fiesta campestre, con un juego cromático armonioso, de planos sucesivos, que muestran la conjunción del hombre con las montañas grises y desoladas del valle de Calacoto. En estas escenas no se trasluce el dinamismo desenvuelto del campesino que reacciona ante la esclavitud de la faena cotidiana, sino un recogimiento casi religioso, en que los trajes típicos animan la monotonía del valle escueto abrumado por la elevación de las cumbres misteriosas de la encañada. En vez de las costumbres criollas de la sere-

nata y bohemia de la ciudad colonial, como nos presenta José Sabogal, Guzmán de Rojas se apasiona en sus murales por los motivos campestres, las costumbres pintorescas y típicas de nuestro medio agreste. En esta expresión épica, como en sus estudios de forma nativa, está la personalidad del pintor, que expresa sus inquietudes, su deseo de crear un ambiente pictórico que, sin apartarse de una visión real, busca la revelación de la forma y el color, como elementos sustanciales del alma campesina.

Otros artistas completan esta etapa característica de la pintura boliviana: Jorge de la Reza, Víctor Cuevas Pabón, David Crespo Gastelú y Genaro Ibáñez; decoradores y muralistas que pugnan por obtener una originalidad dentro de una modalidad propia. De la Reza es el primer decorador



Genaro Ibáñez.— Toledo, España, (xilografía), 1935. Comienzos del grabado artístico.
Propiedad de G. Ibáñez.

de gran aliento que se presenta en Bolivia, pues sus témperas le muestran con una capacidad extraordinaria para la combinaci3n y el fino sentido de los matices que dan singular relieve a su obra. No ha dejado este artista sensiblemente ninguna obra mural para la que tuvo gran capacidad; se explica tal hecho por no haberse desarrollado en su época el arte muralista, como sucedi3 posterior­mente; su producci3n debemos juzgarla a través de su primera y mejor exposici3n presentada en octubre de 1931 después de su retorno de los EE.UU., donde de la escuela de bellas artes de Yale le confiri3 un premio y su viaje por Europa. Esta visita fue útil para Reza, porque le puso en contacto con los grandes maestros del renacimiento italiano de los que sinti3 su influencia, sobre todo de Piero della Francesca. En el fondo de su obra pict3rica Reza fue un renacentista clásico, y un sentimiento místico que podemos ver en sus copias de Perugino y Pisanello y su cuadro San Francisco y el Lobo de 1951. En realidad, su escasa producci3n contiene creaciones imaginativas en témpera, proyectos de paneles decorativos, acuarelas, estudios y retratos al 3leo. Su simbolismo es más bien aleg3rico, en que intenta poner su espíritu religioso y una propensi3n hacia un indianismo poco penetrado del espíritu nativo. Con todo, debemos considerar a este artista como uno de los iniciadores del arte nuevo en el país, que se aparta de las modalidades académicas del claroscuro, construyendo libremente sus cuadros con un sentido decorativo, est tico y contemplativo saturado de su personalidad y valor pict3rico.

Víctor M. Cuevas Pab3n, que estudi3 en Yale juntamente con de la Reza también ha expuesto en 1931. Su cuadro presentado juntamente con el 3leo Alegría, en Baltimore, obtuvo el Premio de Honor en el V Sal3n de Verano de Viña del Mar (Chile) en febrero de 1937. Cuevas, que es un gran compositor, si no lleg3 a culminar su obra inspirada en motivos nativos, a veces toma un giro inusitado de dinamismo, como en Alegría e Hilanderas,

obras expuestas en La Paz. En estas composiciones Pab3n se aparta del realismo de sus retratos para tomar el camino decorativo de creaci3n imaginativa basada en la observaci3n del ambiente aut3ctono. Por el vigor de su paleta y el aliento que emana de su producci3n, Cuevas Pab3n puede considerarse uno de nuestros pintores de este período de renovaci3n plástica boliviana.

David Crespo Gastelú, que ya en enero de 1935 se manifest3 con singular capacidad pict3rica con motivos kollas, del Cuzco y muchos apuntes, ha evolucionado en su arte hasta colocarse en la línea de nuestros mejores valores muralistas; sus cuadros pueden considerarse como un ejemplo de pintura dinámica. Crespo observa el movimiento de los motivos indígenas y compone con ellos sus obras donde la línea juega papel importante de expresi3n. Pintor apartado de todo realismo minucioso coloca en su imaginaci3n las formas captadas de la realidad para esquematizarlas en un cuadro decorativo de composici3n simple y armoniosa; su simbolismo es de formas expresivas y originales, en cuyo contenido juega papel constante la sensibilidad depurada del artista con imágenes plásticas lineales de gran originalidad en su concepci3n. Su paleta no aporta un colorido fértil, sino que se asienta en la adquisici3n formal del motivo.

Concluidos sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires, el artista posee recursos técnicos que le capacitan para realizar una obra mural de grandes alcances; el freso ejercido en dicha capital adquiere firmeza de composici3n, seguridad de forma y un vuelo imaginativo que coloca a Crespo entre nuestros mejores muralistas de este período.

En cuanto a Genaro Ib n ez, que es un grabador meritorio, participa en este ciclo de renovaci3n artística por el vigor de sus concepciones; es el primer grabador boliviano que aparece con una labor profusa, de técnica asentada, que ejerce un oficio de creaci3n artística, poniendo al servicio de una obra permanente el arte del

grabado, que anteriormente fue sólo utilizado como recurso de ilustración periodística y publicitaria. Ibáñez ennoblece este ejercicio, lo cultiva con gran sensibilidad y, lo que es más importante, se adapta al ejercicio de formas decorativas nuevas que, aunque se refieren a la realidad ambiente, simplifican la forma con una abstracción que se aparta del detalle realista y penetra en la sustancia del motivo con el recurso del espíritu creador del artista.

Como secuaces de este simbolismo artístico ejercido con gran inquietud constructiva, no aparecen sino indigenistas que utilizan el folklore boliviano como elemento compositivo, pero en quienes el hábito creador no se define con un acento de relieve, fisonomizando una plástica propia. Este indigenismo aun persiste en nuestros días que, no obstante su falta de capacidad imaginativa, acumula elementos de forma y color como una documentación básica para una futura obra pictórica de relieve. Es, con frecuencia, un realismo apegado a las formas nativas, pero carente de vitalidad creadora.

Después de este análisis del simbolismo pictórico, debemos considerar sus resultados y enseñanzas en el desenvolvimiento histórico de nuestra plástica. Desde luego, su ejercicio no es nuevo en la historia artística, pues ya en la época clásica helé-

nica el idealismo escultórico de Fidias, en vez de seguir fielmente las formas humanas, puso el arte al servicio de un pensamiento religioso y místico; este idealismo fue ahondado por los maestros siguientes, y, lo que ha dado en llamarse el realismo helénico, después de la fórmula de El Doriforo de Policeto, estableciendo la proporcionalidad del canon griego, se aparta en realidad del naturalismo conforme a la sensibilidad del artista y pone en el pensamiento de Scopas, Praxíteles y Lisipo la creación de nuevas formas humanas que no son un simple trasunto de la realidad, sino la creación del artista que busca su visión propia. Durante el desenvolvimiento del arte, se presenta desde sus orígenes prehistóricos este juego constante entre la naturaleza y la abstracción. En 1509 el monje "ebrio de belleza", Fra Luca Pacioli di Borgo, estableció la fórmula matemática de la "divina proporción", según la que hay una relación invariable en las proporciones de una obra, siguiendo los teoremas de Euclides, según los que "no existe sino una sola y única forma de dividir una longitud cualquiera en dos porciones desiguales"; esa forma constante es el Phi, que equivale a 1,618, o sea el número de oro de la estética del siglo XVI. Esta fórmula del Renacimiento nace del orden establecido en la naturaleza. Pero vuelve a la abstrac-



Portada Revista Azul.— Grabado publicitario, 1920. Imprenta Cuenca, Cochabamba. (Zincgrabado).



Portada de Raza de Bronce (A. Arguedas), Grabado publicitario. 1919. Imp. Gonzales y Medina. La Paz. (Cincograbado).

ción cuando un artista como Botticelli se aparta de los cánones y construye sus figuras con una proporcionalidad subjetiva libre.

Por esta variación constante en la creación artística, habíamos establecido la teoría del arte **biogénico** y el **morfológico**; el primero ciñéndose a las enseñanzas de la naturaleza y el segundo alejándose de ellas bajo la abstracción del artista; fenómeno estético del que Franz Roh, autor de *Realismo Mágico*, nos dice que "la humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad; que, si alguna vez se detiene este ritmo respiratorio de la historia, no parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu".

En el siglo XIX, después del clasicismo y academismo, el impresionismo se apartó de la forma y el motivo convencionales concentrando su sensibilidad en el juego luminoso de paisaje reemplazando el claroscuro como valor plástico por el uso del colorido; pero su obra estuvo constantemente apegada a la naturaleza, no obstante su abstracción temperamental pictórica. El simbolismo de fines del siglo XIX tuvo la virtud de volver al pensamiento creador, en vez de seguir el servilismo rea-

lista. Este hecho fue de gran importancia en el arte americano, apegado a la enseñanza rutinaria para despertar de nuevo un camino de creación artística basado en la convicción y el pensamiento de cada pintor o escultor.

De modo que, cuando un pintor como Guzmán de Rojas nos dice que busca imágenes abstractas en vez de visuales, se aparta del realismo y penetra en un simbolismo, abriendo al arte pitórico boliviano un nuevo camino de composición artística, diferente al seguido anteriormente por los pintores del siglo pasado. Hay otra enseñanza en este período, es la independencia que cobra el artista con respecto a la naturaleza; de modo que en adelante podrá seguir libremente la inspiración propia, utilizar la fantasía y el pensamiento creadores, que frecuentemente han faltado en los pintores bolivianos; porque el arte no es sólo la sensibilidad puesta al servicio de los elementos de la naturaleza circundante, sino un lenguaje con que el artista debe expresar sus sentimientos y visión personal, la creación original que ha de mostrarnos un nuevo mundo; este mundo no será comprensible en el ambiente que rodea al creador, sino que deberá sentirse universalmente por sobre su acento de sabor local.

CAPITULO IV

PAISAJISTAS

Desde los tiempos clásicos el paisaje ha sido un simple complemento del motivo de composición pictórica. En las obras de Leonardo los fondos aparecen como meras creaciones quiméricas sin contenido para la figura. En su *Tratado de la Pintura* nos dice que "el pintor imita a la naturaleza y rivaliza con ella. "De ahí que en su *Paisaje de Arno* describe minuciosamente antes que crea. Su concepto de la "imitación" atraviesa siglos; Vinci es un hombre de ciencia que trata de dar una explicación racional a los fenómenos de la na-

turaleza y el primero que escribe un *Tratado de perspectiva*. En los siglos posteriores se presentan los paisajes "religiosos" o "históricos", para hacer elocuente el tema como un ambiente en el que se desenvuelve la escena; en Bellini y Patinir sus creaciones mentales, Poussin construye grandes paisajes ampulosos que acaban por absorber el propósito histórico, Rubens elabora paisajes dinámicos como complemento ideal del mito; son acaso Rembrandt y Hobbema los que introducen la interpretación psicológica del paisaje en un inten-

to de definición en su significado permanente y vario, y Van Eyck el primero que descubre la expresión de la atmósfera.

Si observamos el desarrollo del paisaje en los pintores coloniales del Alto Perú, vemos que, conforme al concepto clásico, es una mera descripción de los elementos naturales y un complemento del motivo religioso. Pérez Holguín en su Descanso en la Huída a Egipto introduce la naturaleza agreste, el agua que surge, como formas descriptivas de la escena, no intenta mayormente interpretar la expresión de la naturaleza circundante. Leonardo Flores se halla absorbido por la naturaleza humana y religiosa, y sólo cuando trata de mostrarnos la frugalidad de la mesa del Rico Epulón, se descubre, sin intentarlo, como el primer pintor altoperuano que presenta la naturaleza muerta que tiende a describir la abundancia con frutas y aderezos de la tierra nativa. En sus obras se muestra tan hábil artista como Holguín, por su descripción de la figura humana y la composición diagonal barroca. Estos maestros, del más poderoso talento durante el siglo XVII entre los pintores de la colonia española, estuvieron ausentes del sentimiento de la naturaleza, del paisaje sorprendente y abrumador que les rodeó; hecho al parecer natural por ser instrumentos de una época de inquietud religiosa, pero que, sin embargo, nos muestra nuna idiosincrasia sensible esencialmente humanista, desprendida de todo sentimiento de las costumbres y del paisaje.

Un crítico de arte clásico, de fines del siglo pasado, Eugenio Fromentin, al hablar de la influencia de Holanda en el paisaje francés, nos dice: "Es evidente que durante dos siglos no hemos tenido en Francia más que un solo paisajista: Claudio Lorena (1600—1682), agregando que el siglo diez y ocho apenas se ocupó del paisaje, y toda la escuela de David la desdeñó visiblemente". Ante una realidad tan abrumadora de países de gran gerarquía artística como Francia, ¿qué podemos nosotros creer que nuestros pintores iniciales abarquen problemas en el estudio del paisaje?

Hay que agregar que, por lo demás, este fenómeno, de amplitud universal, sólo tomó un nuevo rumbo cuando recién en el siglo XIX dos artistas ingleses contemporáneos, Joseph William Turner y John Constable, revolucionan el mundo volviendo al paisaje como una expresión sensible y poderosa de la vida social en un medio civilizado absorbido por los hechos históricos y humanos. John Ruskin, al hablar sobre Turner, nos dice: "Nadie antes que él levantó el velo de la naturaleza, la majestad de las colinas y de los bosques no había recibido interpretación y las nubes pasaban sin ser immortalizadas".

De modo que, cuando Manet, Monet y los paisajistas franceses expusieron en 1874 abriendo una nueva era en la pintura llamada "impresionismo", puede decirse que comenzó para la pintura del paisaje un impulso poderoso que repercutirá en todos los ámbitos; naturalmente, este movimiento debía influir en nuestra pintura, conforme hemos expuesto al tratar sobre los pintores impresionistas, si no en sus conceptos estéticos, en la vuelta a la naturaleza; de ahí que puede decirse que empieza con estos pintores la verdadera penetración pictórica en el paisaje boliviano; también hemos analizado el carácter de dichos paisajistas en su índole propia, hasta llegar al nuevo influjo simbolista de comienzos de siglo.

Es importante estudiar la evolución paisajista en la pintura boliviana, conforme hemos tratado de hacerlo brevemente, tomando diferentes modos, realista, costumbrista, impresionista o simbolista, hasta llegar a la época actual de las escuelas cubistas, expresionista y abstracta, de que nos ocuparemos en la segunda parte de esta introducción. Puede decirse que nuestros mejores paisajistas sobresalen dentro del ambiente impresionista, y aunque el simbolismo no dio al paisaje una fisonomía importante y definida, mantuvo el amor a la naturaleza alucinante de la serrañía y la cordillera altiplánica. La técnica empleada en el paisaje es el óleo; pero también hallamos en las colecciones priva-

das el uso de la acuarela, como el caso de Zenón Iturralde, pintada en 1883 con el uso de lápices de color y aguada; las más antiguas acuarelas en la república son las del album de Melchor María Mercado, entre los años 1841 y 1868, de la Biblioteca Nacional de Sucre (1).

RETRATISTAS

El retrato es un ejercicio tan antiguo como la civilización: nace como consecuencia de la vida histórica en que los hombres tratan de expresar su reconocimiento a sus conductores políticos o religiosos, a los servidores útiles a quienes perpetuar ante la consideración de la colectividad. Es innecesario acudir a hechos concretos que den relieve a esta convicción; pero, si volvemos la mirada a los orígenes de nuestra vida colonial y reblicana, encontramos un campo estéril en la primera y un proceso lento en la segunda. Durante la época virreinal los conquistadores estuvieron permanentemente empeñados en la propaganda religiosa y catequisación de los súbditos, en cuyo desenvolvimiento político y económico la fe católica forma parte como el eje sobre el que se mueven sus costumbres y convivencia social. De ahí que el artista debía atender a las exigencias del ambiente; y cuando el explorador de hoy penetra en los museos y pinacotecas de los siglos virreinales, ellos están saturados de la vida de los apóstoles, los sucesos bíblicos, las vírgenes y santos que la creencia de la época han plasmado en innumerables cuadros y murales, en la estatuaria iconográfica. El cultivo del retrato sufre un oscurecimiento, o por lo menos no forma parte del principal móvil del artista, y sólo aparece cuando algunos prelados o arzobispos, dejan sus imágenes estampadas en manos de pintores anónimos. Ignoramos los retratos de gran número de gobernadores, oidores de audiencia, u hombres notables del coloniaje. Pero, a despecho de esta ausencia humanista, el pintor y escultor cobran su revancha aguzando su observación en el rostro o la actitud cor-

poral de las imágenes religiosas puestas en su ejecución. Ved cuánta expresión y realismo existe en los pinceles de Holguín, o Leonardo Flores, cuando pintan San Juan Evangelista, el primero, y los personajes de la alegoría de la Inmaculada Concepción y el Cristo de la Columna, el segundo, y cuando el religioso Bitti crea imágenes ideales de vírgenes, nos recuerda a los ángeles de los murales de Goya...

La documentación actual artística ha llegado a establecer el proceso de la penetración pictórica desde los comienzos del siglo XVI, cuando son transportadas desde Flandes e Italia las primeras tablas con pinturas religiosas, llenas de ingenuidad y lozanía, cubriendo la incipiente de un período en que América carece de artistas. Pero, cuando la afluencia de la inmigración, bajo la codicia del oro, crea poblados, industrias y comercio; cuando comienzan a fundarse talleres de artes en centros activos como Potosí, aparecen los primeros creadores mestizos con una aptitud reveladora de su capacidad, su fácil adaptación a las grandes obras de pintores españoles, italianos o flamencos; entonces vemos formarse escuelas artísticas con fisonomía local y una asombrosa inquietud de superación; desde México y Centro América, hasta las ciudades de Lima, el Cuzco, Charcas y Potosí, existe una inquietud constructiva que llena los ámbitos coloniales; el renacimiento y el barroco que suceden en su influencia durante los siglos XVII y XVIII hasta llegar al neoclásico; (1) estas tendencias mundialmente adoptadas no encuentran una convicción firme, sino una mera imitación basta que no alcanza a una personalidad descollante y universal.

De este modo, mientras los estilos se adaptan en los motivos religiosos, el arte del retrato permanece estancado e invisible, y sólo a comienzos del siglo XIX, cuando ha cesado toda efervescencia religioso-artística, comienzan a presentarse los primeros retratistas fijando en la estampa la imagen de los libertadores, pasada la época de los años de lucha por la independencia; unas veces anónimos, como los re-

tratos de Simón Bolívar, Pedro Blanco y Andrés Santa Cruz, otras firmando la obra en un ejercicio continuo. Sin embargo, aun quedan pintores talentosos que, a comienzos de la república, ejercen con devoción motivos religiosos, como Faustino Pereira en Sucre. Es larga la sucesión de retratistas bolivianos durante el período de la república; en las pinacotecas de Sucre. Potosí y La Paz existen galerías nutridas de retratos de los presidentes y personajes notables. El pintor ha cobrado su libertad y puede tomar retratos o escenas de costumbres.

Bien podría clasificarse a los retratistas bolivianos en realistas e imaginativos; entre los primeros están Diego del Carpio en La Paz, en 1778, y en la república, Juan de la Cruz Tapia, Federico Flores, Florentino Olivares, Isaac Gorostiaga, Luis Bayá, Roberto Bustillos, Angel Dávalos; entre los segundos, Manuel Ugalde, Antonio de Villavicencio, Saturnino Pórcel. Manuel de Pereira. Zenón Iturralde, José García Mesa, Avelino Nogales, Arturo Borda, Luis Toro Moreno, Luis Wallpher. Esta clasificación es, desde luego, un tanto arbitraria susceptible de errores; pero se debe a que los primeros no han salido en su pincel de la figura de retrato, mientras los otros buscan una expresión libre para su arte, como sucede con Villavicencio forjando la imagen de José Ballivián como estampa alegórica. Ugalde componiendo la Magdalena, o García Mesa tomando motivos históricos. Es necesario, con todo, caracterizar a cada retratista bajo el tamiz crítico en su obra propia. Manuel Ugalde, siendo clásico en su factura, de influencia renacentista, pinta retratos como el del Sacerdote Desconocido con gran realismo fisonómico, Antonio de Villavicencio es uno de los retratistas más profusos cuya galería de hombres públicos del Museo Charcas le muestra como un pintor apegado a un realismo fiel; pero, cuando da libertad a su imaginación, forja un retrato alegórico y ejercita el paisaje y composiciones libres; sin embargo, posee en el retrato gran seguridad y técnica, como en el General Melgarejo, de la Casa de la Moneda

en Potosí; es, sin duda, uno de nuestros mejores retratistas republicanos. Juan de la Cruz Tapia, no obstante seguir como pintor religioso, ejerce el retrato en medio de su labor fecunda, con bastante acierto; falta a su obra mayor aliento creador e imaginación. Saturnino Pórcel, no obstante ser buen retratista, su valor imaginativo puedo conducirlo a grandes resultados si este pintor persistiera en su obra de creación libre. Manuel de Pereira, si no tuvo el vigor de paleta de Faustino Pereira de la primera época de la república, no carecía de aliento en su concepción, como en San Felipe Neri y la Virgen Dolorosa. En cuanto a García Mesa y Zenón Iturralde, ya conocemos el valor de su obra al tratar del romanticismo; pero es preciso agregar que el retrato de Mesa siguió siendo realista de corte académico, y Zenón Iturralde, cuyos retratos no hemos llegado a ver con amplitud, posee naturalidad y certeza en su ejecución; pero estos pintores no se hallan en su campo de preferencia, como sucede con Mesa y tantos otros de esta época que por lo común realizan ampliaciones fotográficas, como el profesor Nogales. En cuanto al pintor ecuatoriano Luis Toro Moreno, que estuvo en Bolivia hacia 1920, a diferencia de su connacional Luis Wallpher que pintó los retratos de factura basta de Villarreal y Busch, hace una verdadera recreación de la imagen de Bolívar, consiguiendo gran popularidad que le valió colocarlo en la testera del palacio legislativo.

Es necesario señalar que los pintores de esta época, influenciados en gran parte por las enseñanzas del Renacimiento, están apegados a normas de construcción académica, con aquella enseñanza que muestra el profesor Ch. Funck - Hellet, miembro de la Sociedad Libre de Artistas Franceses, al tratar sobre la pintura del renacimiento italiano y el número de oro: las obras son analizadas en su composición geométrica triangular, pentagonal, con trazos de líneas armónicas y paralelismo de los ejes; esa enseñanza que, siendo estudiantes, hemos recibido en forma elemental del profesor Nogales, estrictamen-

te apegada a la línea y la figura, sin libertad de imaginación a que se refiere el doctor Funck - Hellet, para evitar que el artista pueda "tener líneas en vez de corazón". Un tratadista nuevo nos dice que "las artes pictóricas, la fotografía y la escultura son simplemente medios de que se vale el artista creador para comunicar a los demás sus pensamientos y emociones". Pero, nuestros maestros parecían enseñar la exactitud antes que la emoción. De ahí que falta a nuestros retratistas republicanos esa profundidad que hace universal la obra de arte, debido es verdad a la carencia de ambiente artístico y concepto de lo que debe ser una creación de arte.

ESCULTORES, GRABADORES, DIBUJANTES

La escultura es un ejercicio precolombino de América que data, en la zona austral, de la cultura tiwanaku en que estuvo al servicio del mito; de carácter realista y objetivo, no llegó a perfeccionarse, pues los famosos monolitos hallados por Wendell C. Bennett y Carlos Ponce, si bien muestran gran aliento y euforia en su creación, carecen de una ciencia escultórica que muestre la proporción de las formas y el análisis orgánico de la realidad viviente. Destinados al culto popular ponen empeño en la decoración del vestuario y una tendencia a la estilización abstracta que les da fisonomía típica y característica de esta etapa de evolución cultural. Hemos hecho un breve estudio de la estatuaria tiwanaku en 1959 (El Diario, La Paz, 5 de abril, 1959). En la civilización incaica este arte se cultivaba sin lograr superar la técnica, aunque con manifiesta aptitud para lograr expresión de relieve, sobre todo en la escultura cerámica. Es útil hacer referencia a las culturas anteriores a la dominación incásica, donde se cultivan motivos humanos y totémicos, como la pachamac, muchik, chincha, chanca y nazca del siglo IV D.C. (Museo Nal. Antropología y Arqueología de Lima), así como el chavín y parakas.

Durante el período colonial el arte escultórico está sujeto a la férula de los conquistadores que utilizaron a los nativos y mestizos para las obras del tallado y escultura en madera y mayólica para las obras de retablos, imaginería y la decoración arquitectónica. Si bien esta escuela de trabajo fue útil para el desarrollo de la capacidad de los nativos, no pasó de la obra de artesanía auxiliar sin más aprendizaje que la adaptación práctica a los motivos propuestos. Sin embargo, en el siglo XVIII, que es el siglo de oro de la escultura virreinal, en que se construyen los templos religiosos más importantes, como San Lorenzo de Potosí, aparecen artistas indígenas como José Condori, del que el arquitecto Angel Guido nos dice que "no es posible negar que alrededor de Condori se haya realizado una verdadera escuela de arte criollo ya emancipado del español, siendo uno de los precursores de la rehabilitación solar, de este Renacimiento incaico en el siglo XVIII, logrando enriquecer con su genio esa verdadera escuela de arte criollo extendida desde Potosí hasta el Cuzco y Arequipa". De este modo, la creación superior de imaginería estuvo a cargo de artistas españoles casi siempre, y sólo en forma aislada los súbditos tomaban a su cargo una obra de relativo valor; así ocurre con Francisco Tito Yupanki en el siglo XVI cuando emprende la obra de la Imagen de Candelaria destinada a la cofradía religiosa de Copacabana. Tito Yupanki, descendiente de la familia imperial incaica, convertido al credo católico, tuvo el ideal de esculpir la imagen religiosa, para lo cual viajó a Potosí en 1576 a fin de obtener el aprendizaje de tan noble y difícil arte. De allí pudo volver con la escultura realizada, según nos refiere el R.P.F. Fernando Sanjinés en su opúsculo sobre la Historia de Copacabana. El filólogo Sanjinés, siguiendo la tradición de otros estudiosos, como Fray Alfonso Ramos, Baltazar Salas y Rafael Sanz, nos relata las incidencias de la obtención de aquella obra de arte en febrero de 1583. "Esta Santa Imagen, nos dice, no es una obra de gran mérito artístico, pero

campea en su continente cierta dulzura y magestad que atrae". "La imagen está hecha de estuco; dorada toda ella y tiene el manto recogido y pegado al cuerpo. Su altura, incluso la peaña, es de un metro. El niño Jesús que lleva en la mano izquierda, es de la misma materia". Además, Tito, que ha tomado el hábito de hermano oblató del P.S. Agustín, y que murió en Arequipa en diciembre de 1616, hizo otra imagen semejante para el pueblo de Pucarani, según una copia del documento hallado por el P. Sanjinés en el Archivo General de Indias. Damos estos detalles, de interés general, por la forma cómo empieza la escultura altoperuana. Llegada la era de la república, la escultura sufre gran estancamiento; a diferencia de la pintura que tuvo una práctica esporádica y lenta, no aparecen escultores en Bolivia, sea por falta de maestros, o por su difícil acomodo al ambiente que carece de interés escultórico. Raros son los casos en que un escultor de aptitud sobresaliente, como Nicanor Barrenechea, que realiza las estatuas de personajes históricos.

Sólo con la aparición en el escenario artístico de profesionales como Humberto Beltrán de Oliveira y Alejandro Guardia hacia 1930, comienza el desarrollo de nuestro verdadero arte escultórico, según hemos mencionado al estudiar el romanticismo.

En cuanto al arte del grabado, ya sabemos que es también tan antiguo como el de la escultura. El período proto-tiwanaku, en nuestra exploración de 1955 a los centros de Challapata, Escoma y Killima de las orillas del Lago Titicaca, pudimos hallar en Escoma la más antiguas formas de este arte realizado en piedra de grandes dimensiones, con incisión de talla dulce, que representan animales del culto, como el puma, el gato montés y la serpiente. En Challapata y Killima la talla es en relieve y aparece la figura geométrica. Estas formas primitivas de grabado encuentran su perfección en la Puerta del Sol de Tiwanaku con la decoración simétrica e idealizada de una escultura desarrollada a través de siglos. Como información de dicho estudio

trascibimos parte de la redacción inédita hecha sobre este período: "Los centros poblados de Puerto Acosta, Escoma, Carabuco y Ancoraimes, conservan viejas tradiciones saturadas de extraña espiritualidad no conocida en otros lugares cercanos al lago. La ruta de Puerto Acosta y Carabuco ha sido de las más importantes para el comercio, la agricultura, la pesca y explotación de metales. Por ella transitaron, desde tiempos inmemoriales, los primitivos pobladores de la región, los conquistadores del imperio incásico y los religiosos catequistas del período colonial. Cuando tengamos que estudiar los orígenes primitivos de nuestro arte escultórico, del grabado y dibujo, debemos remontarnos a estas obras de cultura proto-tiwanaku en las márgenes orientales del Lago Titicaca, como las creaciones más antiguas, que pertenecen a un estado ya evolucionado del período agrícola. No teniendo material documentado del arte en las tribus orientales, de su antigüedad e importancia, hallamos en estos artistas lacustres a los primeros tallistas, dibujantes y escultores que utilizan la piedra pulimentada, como un material que extraen de sus montañas y expresan muy bien la rigidez de su espíritu. No interviene en estas obras la imaginación libre del dibujante o escultor, sino la voluntad representativa que se ciñe a las normas míticas y trata de crear un objeto de culto: es un arte de expresión colectiva. El período proto-tiwanaku, si bien conserva un culto totémico de la época primitiva, se eleva de él con un sentido superior religioso, y su arte sigue este sentido, introduce el concepto de composición y decoración como elementos estéticos, observa proporcionalidad y simetría y una simplicidad en el dibujo, lejos de todo barroquismo tortuoso, que expresa con claridad un espíritu de razonamiento y equilibrio, como piedra fundamental de su creación y de la cultura en este período típico de formación del hombre tiwanaku'.

Durante el período virreinal se importan planchas de grabados con imágenes de motivos religiosos que sirven a nuestros artistas de esta época para idear sus cua-

dros pictóricos. Pero la técnica de esta importante rama es desconocida durante tres siglos de dominación, salvo la aplicación de mayólica a motivos de arquitectura en los modelados de ornamento, o grabados en piedra de las columnas y frontispicios de los templos coloniales. Es en el trabajo de artesanía popular donde se ha practicado en forma anónima el grabado en metal; los plateros y los acuñadores de moneda en Potosí fueron hábiles artífices, cuyos nombres sería importante catalogar junto a las obras realizadas, sobre todo en los siglos XVII y XVIII. Así conocemos el nombre de Juan de Dios Rivera, acuñador cuzqueño de la Casa de la Moneda de Potosí, que imprimió en los tórculos de la Casa de los Niños Expósitos de Buenos Aires, grabados como el de la famosa "Lámina de Oro", obsequio hecho a Carlos IV en 1808, en conmemoración de la victoria de Liniers sobre los ingleses. También en el forjado de metal y grabado en madera hubo artistas bolivianos prodigiosos, como Quintín y Valentín Claure de Mizque, tenido el primero como el "genio de la mecánica", y el segundo cuyas obras consistentes en estribos de madera pudimos admirar en nuestra juventud. Famosos en su época muchos nombres han quedado olvidados en la bruma de los tiempos.

En la época republicana las primeras muestras de grabado aparecen en sellos líticos hechos en pizarra, viñetas y capitulares con que se ilustran publicaciones y libros como un motivo ornamental. Sólo tardíamente, con el establecimiento de las imprentas editoriales, como las de El Siglo Ilustrado, de González y Medina, y las Imprentas Unidas en La Paz, que contratan técnicos para realizar obras en grabado, se difunden sus conocimientos; también empresarios como los de la Imprenta F. O. Cuenca en Cochabamba, que han aprendido el oficio en el exterior del país, practicaron obras de zincografía, fotograbado, xilografía y grabado en linoleum, en forma de ilustración publicitaria, donde no hay una creación independiente del ar-

tista, sino la aplicación de este arte a la imprenta y las artes gráficas. El verdadero arte del grabado sólo conocemos cuando pintores bolivianos han estudiado en el exterior dicho oficio como una forma de interpretación del paisaje y de composición, con Cecilio Guzmán de Rojas, Genaro Ibáñez, Arturo Reque Meruvia, Alfredo Araujo Quezada, alumno este último de Adolfo Lambert, y otros. Falta aun mucho que investigar sobre los orígenes y desarrollo de este importante arte, para establecer su verdadera historia, como se ha hecho en países mayormente desarrollados, como México, Argentina y Brasil. En la Argentina, como en México, existe una verdadera escuela de aprendizaje y creación del grabado; el Ministerio de Educación difunde los conocimientos más elementales sobre el grabado, su historia y su técnica, dirigida por profesores de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, como Fernando López Anaya y Ana María Moncalvo, artistas que expusieron sus obras en La Paz, marzo de 1954, y que han obtenido diversos premios de gran mérito. También desde 1951 se ha instituido el Salón Nacional de Dibujo y Grabado, donde concurren los mejores artistas de este país. Hoy el grabado es una de las artes practicadas por artistas de renombre mundial, como Gauguin, Munch, Matisse y otros, siendo un verdadero medio de expresión de los sentimientos humanos, que aun falta mucho que cultivar y perfeccionar en Bolivia.

En cuanto al dibujo, forma parte de todas las artes plásticas; aunque tiene por sí solo una modalidad aparte de expresión, contribuye a las demás formas de creación artística, como una base segura de su composición. En vano pretenderíamos demostrar la utilidad del dibujo en la vida humana y las artes en general, en que concurre como elemento esencial. En Bolivia, si bien se há cultivado en todas las épocas el dibujo, en las últimas décadas ha tomado un vuelo ascendente con grandes compositores e ilustradores, cuyos merecimientos se premian en los concursos anuales de arte.

CAPITULO V

PENSAMIENTO ESTETICO

El descubrimiento de América sucede cuando ha comenzado en Italia el Renacimiento dando fin al espíritu gótico, y España en su pintura está en ciernes imitando el arte italiano con los "maniaristas", como el valenciano Juan de Juanes, Antonio Moro o Sánchez Coello. Sólo después del florecimiento en Toledo de Dominico Theotocópuli, aparecen los pintores que han de tener cierta influencia en las colonias de América, como José Ribera con el "tenebrismo naturalista", y Francisco Zurbarán, llamado el "Caravaggio español". El académico francés Maurice Barrés nos cuenta sus impresiones de su viaje a España, expresando que el gran pintor Theotocópuli encontraba en el cigarral de Buena Vista todas las tardes a los mayores ingenios de la ciudad, como Tirso de Molina, Lope de Vega, Ercilla, Baltasar Gracián, Góngora y Cervantes. Empezaba la época de oro de la literatura española. El Greco había establecido el uso del colorido negro, del que Tintoretto dijera que era "el rey de los colores". Los lienzos, expresa Barrés, completan los tratados de Santa Teresa y Juan de la Cruz; libro alguno nos ha dado una idea más nueva, más total. Lejos de la dichosa alegría italiana y de la saludable y prosaica bondad flamenca, nos coloca en medio de un pueblo triste, contemplativo".

Durante el siglo XVI son importadas a América las obras flamencas e italianas antes que los pintores españoles. Sólo en el siglo XVII se presenta el influjo del arte español con Ribera el Spagnoletto y el extremeño Zurbarán, pintores nacidos a fines del siglo anterior. El arte gótico tuvo escasa influencia en la pintura religiosa, como apenas encontramos vestigios de su arquitectura colonial altiplánica en las riberas del río de San José de Escoma, en el convento construido por los jesuitas

en la rinconada de Cuticucho, en nuestra exploración de 26 de noviembre de 1955. El arte religioso virreinal del Alto Perú, desde el siglo XVII está impregnado del Renacimiento, no obstante el barroquismo persistente de su ejecución; pero no hay un pensamiento generador en este arte, sino un mero influjo importado mediante estampas o grabados de la época. El barroco nacido en Italia con el escultor Bernini, de las actitudes hieráticas y los pliegues ampulosos en el ropaje, de composición polifrontal, aparece en América, aunque sin una convicción decidida. Es el barroco español el que impera en el arte colonial del siglo XVII, y, cuando en las postrimerías de la dominación peninsular el arte quiere imprimir un sello imperecedero, acude a la arquitectura en la catedral de Potosí, de que el profesor Enrique Marco Dorta nos dice que "es uno de los más bellos ejemplares de un estilo, totalmente español, no siendo esta iglesia mayor obra de un decorador, sino de un arquitecto" (23).

Si el renacimiento español en el siglo XVI y el barroco, que son originarios de Italia, adquieren en la península una fisonomía propia, inconfundiblemente español; el arte plateresco, maravillosamente decorativo, el neoclásico, el herreriano y mudéjar son nacidos de la más profunda tradición hispánica que se adapta y crea nuevas formas típicas e inconfundibles. Este fenómeno se repite en las colonias americanas, aunque sin el relieve y fisonomía de la entidad matriz; los materiales son nobles, pero el operario es autóctono que no alcanza a dar perfección a su obra. También como en España el artista, más decorador que imaginativo y creador, echa mano de materiales familiares; antes que Tupac Amaru proclamara los derechos indígenas en Tungasuca y an-

tes que los olores de Chuquisaca discutieran sobre la independencia americana, los artistas mestizos lanzaban la primera voz libetraria creando un estilo peculiar suyo, una mezcla de elementos importados y la preferencia de objetos favoritos: racimos de uvas, piñas, chirimoyas, bananos; frente a la columna báquica forjaban la indomestiza, de capiteles floreados y sabor terrígena ideando la indiátide y las vírgenes morenas. De ahí que, el pensamiento artístico americano, antes que de principios ideológicos, nace espontáneamente del espíritu de independencia y la intuición racial de lejano origen. En la pintura la vigorosa personalidad de Pérez Holguín crea vírgenes mestizas de atuendo local y cálidos paisajes selváticos. La escultura, si bien forma hábiles talladores indígenas y mestizos, no encuentra el mismo desarrollo y altura que la pintura altoperuana; fueron escultores españoles los que se hicieron cargo de las grandes obras de retablos e imaginaria, siendo los principales el gran Martínez Montañez, que envía desde España sus tablas e imágenes, Juan Bautista Vázquez, Gaspar de la Cueva, Martín de Oviedo; sólo sobresalen pocos escultores mestizos, como Tito Yupanqui, autor de la imagen de Copacabana. Si bien Montañez con su discípulo Alonso Cano son conocidos en España, los otros son ignorados, por lo menos no se hallan catalogados por Rafael Domenech en su estudio sobre arte español (30).

En el período de la república el arte nacional marcha a la deriva, sin una norma en su desarrollo; los artistas, no obstante su capacidad manifiesta, carecen de un aprendizaje seguro, y sólo algún pintor como Antonio de Villavicencio logra salir al exterior en 1856. Llega a Francia en un período en que luchan corrientes contrarias, como la escuela de Ingres, que enseña que "el estilo es la naturaleza", el realismo de Coubert, cuyo "olor a heno y establo" hace irresistibles los salones de París, el romanticismo de Dalacroix, inspirándose en el Dante, Shakespeare y proclamando el dominio de la fantasía y la libertad; Corot, por último, llegando a la

cumbre de su celebridad, pintando las campañas de Normandía y los bosques de Fontainebleau. Sin duda que el talento de Villavicencio asimiló bastante en ese ambiente artístico espectacular parisiense; sin llegar a un romanticismo declamatorio, adquirió cierta libertad en la concepción del retrato, y no obstante su apego al clasicismo de Ingres, pinta el Asesinato de Sucre de inclinación romántica; pero no va más allá, el retrato acaba por absorberle haciéndole uno de nuestros mejores retratistas de su época. Hay cierto eclecticismo en su obra; pudo ser un romántico llevado por la fantasía a que era propenso, o por menos Villavicencio debió dejarnos, como Pedro Blanes Viale y Juan Manuel Blanes, en el Uruguay, que pintaron sucesos históricos de su país, las escenas de los más grandes hechos de Chuquisaca, como el primer congreso que proclamó la libertad de la república, la visita del Libertador Bolívar a la capital.

En los demás pintores y retratistas que hemos enumerado hay un sorprendente encogimiento que no se atreve a componer libremente, la fantasía se constriñe y se cierran las puertas a la expresión pictórica que en los países europeos corre impetuosamente (26). Sólo, ya iniciada la corriente simbolista hacia 1930, vemos cobrar libertad al pintor en su fantasía. Esta limitación ha sido, por lo demás, característica de casi toda la pintura sudamericana en los comienzos del siglo pasado. Ya hemos descrito que la aparición del espíritu simbolista en América latina desarrolla mayor conciencia en el concepto de la creación artística; en Bolivia esa conciencia se hace patente con los pintores de este ciclo cuando bajo el pensamiento innovador adquiere libertad el pintor y busca en el ambiente motivos para su fantasía. En la segunda parte de este estudio trataremos de las diversas influencias sufridas por los pintores bolivianos, aunque con libertad en su obra y perfeccionamiento técnico adquirido por el frecuente contacto del artista con los países europeos y americanos.

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL CITADA

PINTURA REPUBLICANA

1. **Pintores del siglo XIX.**— Mario Chacón T., Biblioteca Arte y Cultura Boliviana, La Paz, 1963.
2. **Juan de la Cruz Tapia y Saturnino Pórcel.**— Mario Chacón Torres, Rev. Arte y Letras Khana, La Paz, Nos. 19—20, octubre, 1956.
3. **Monvoisin en Sudamérica.**— Antonio R. Romera, Rev. Américas, junio, 1963.
4. **Medio siglo de pintura boliviana.**— Rigoberto Villarroel Claire, Rev. Arte y Letras Khana, La Paz, Nos. 31 y 32, julio, 1958.

ARTE CLASICO

5. **La Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de la Capital de los Charcas.**— Sucre, 1914, Bolívar.— Luis Paz.
6. **Biblioteca Boliviana. Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos.**— Gabriel René Moreno, Santiago de Chile, 1888.
7. **Historia de la Educación en Bolivia.**— Rafael Reyeros, La Paz, Ed. Universo, 1952.
8. **Museo Charcas.**— Manuel Giménez Carranza, Biblioteca Arte y Cultura Boliviana, La Paz, 1962.
9. **Arte barroco del Paraná.**— Josefina Plá, Rev. Américas, enero 1963.

REALISMO

10. **Holguín y la pintura altoperuana del virreinato.**— José de Mesa y Teresa Gisbert, Biblioteca Paceaña, La Paz, 1956.
11. **La pintura altoperuana del siglo XVIII.** José de Mesa y Teresa Gisbert, Rev. Arte y Letras Khana, La Paz, oNs. 17 y 18, julio, 1956.
12. **Trajes y costumbres de la América colonial.**— G. G. Ramsey (Theodore and Elsie Crombie), Rev. Arte y Letras Khana, Nos. 9—10, julio, 1955.

ROMANTICISMO

13. **La evolución del arte en Bolivia.**— Roberto Bustillos, Bolivia en el primer centenario de su independencia, La Paz, 1925.
14. **Pintores modernos.**— Lionello Venturi.— Ed. Argos, Buenos Aires, 1953.

15. **Arte Contemporáneo.**— Rigoberto Villarroel Claire, Imp. López, Buenos Aires, 1952.
16. **Exposición de Arturo Borda.**— Rigoberto Villarroel C.— El Diario, La Paz, 9 de noviembre, 1962.

SIMBOLISMO

17. **El pintor José Cúneo.**— José Pedro Argul, Ed. San Felipe y Santiago, Montevideo, 1949.
18. **Geografía Plástica Argentina.**— Romualdo Brughetti, Ed. Nona, Buenos Aires, 1958.
19. **La Escuela Pictórica Argentina y Rioplatense.**— Romualdo Brughetti, Santa Fe, Argentina, 1961.
20. **Hora del Hombre.**— Rev. Lima, Perú, enero 1957.
21. **Anuario de la Crítica de Arte 1961.**— Asociación Argentina de Críticos de Arte, Imp. López, Buenos Aires, 1962.

PENSAMIENTO ESTETICO

22. **Educación por el Arte.**— Herbert Read, Ed. Paidós, Buenos Aires, Imp. López, 1955.
23. **El Barroco en la Villa Imperial de Potosí.**— Enrique Marco Dorta, Cuad. Colección Cultura Boliviana, Potosí, 1955.
24. **Conclusiones de la Mesa Redonda sobre Educación Artística.**— Rev. Arte y Letras Khana, La Paz, Nos. 7—8, marzo, 1955.
25. **Direcciones Fundamentales en la Creación Artística.**— Rigoberto Villarroel Claire, Rev. Arte y Letras Khana, Nos. 7—8, marzo, 1955.
26. **Estética en la Plástica Boliviana.**— Rigoberto Villarroel C., El Diario, La Paz, 30 de julio, 1962.
27. **Informe del Dr. Georges Rouma, Director Gral. Instrucción, 1915—1916,** La Paz, 1916. Imp. eVlarde.

INTRODUCCION A LA HISTORIA GENERAL DEL ARTE

28. **Introducción General a la Historia del Arte.**— Antoine Bon, Lib. Hacheffe, B. Aires, 1947.
29. **Tú y el Arte, Introducción a la Contemplación Artística y a la Historia del Arte.**— Wilhelm Haetzoldt.— Ed. Labor, Buenos Aires, Madrid, 2a. ed.
30. **Apolo.**— Salomón Reinach, Lib. Gutenberg, Madrid, 4a. ed., 1924.

Publicación de la Dirección General de Cultura de la
Honorable Municipalidad de La Paz