

## DOS MIRADAS AL PERÚ DESDE LA PINTURA A INICIOS DEL SIGLO XX

Pablo Sebastián  
Universidad de Piura  
pablo.sebastian@udep.edu.pe

A inicios de diciembre de 1926, se inaugura en la Galería Trotti de París una exposición del artista cusqueño Francisco González Gamarra [Fig. 1]. Es la primera muestra que, fuera de las fronteras del Perú, trata de compendiar lo más destacado del arte incaico y colonial tomando como inspiración el Cusco, esa nueva capital cultural que rastrea en su pasado ancestral rasgos de una identidad nacional incólume y que encontrará en este creador su mayor exponente durante las primeras décadas del siglo XX. Se compone de una variedad de temas inspirados en la historia, la música y la literatura, todos ellos con un marcado romanticismo. Presenta diez cuadros clasificados como de arte inca; diez de arte colonial, entre los que destaca su afamado *Garcilaso escribiendo los Comentarios Reales* [Fig.2]; catorce aguafuertes que ilustran el drama *Ollantay*; veintisiete estudios sobre motivos decorativos de huacos y telas precolombinas; cinco motivos tomados de keros; dos dibujos a pluma y un centenar de acuarelas sobre

Cusco, Lima y Roma, junto a un cierto número de caricaturas. Expone, además, cinco de sus “Paisajes Musicales” para piano. La crítica advierte en él un excelente oficio –especialmente en acuarelas y aguafuertes– y una valiosa labor de investigación detrás de sus realizaciones.

Pues bien, en el prólogo al catálogo de dicha exposición otro pintor y a la vez crítico de arte peruano, residente en París desde años atrás y muy familiarizado con las vanguardias, Felipe Cossío del Pomar, ensalza a su compatriota y escribe: “Así es como se nos presenta González Gamarra como un artista completo. Un artista en el sentido más alto de esta palabra”. Y citando a otro crítico termina: “Existe oculto en este mundo un misterioso libro donde están escritas las leyes eternas de la Belleza. Solo los artistas pueden descifrar su significado, y como Dios les ha dado esa facultad, los llamaré: LOS ELEGIDOS” (“Catálogo de la Exposición de Arte Peruano del artista Francisco González Gamarra”, Galería Trotti, París, 1926, p. 1).

Esa conciencia de predestinación en la configuración no sólo de un gusto estético sino sobre todo de un sentido de la realidad tanto individual como colectiva puso a los artistas latinoamericanos en los albores del siglo XX en una situación de privilegio ante la ingente tarea de formar un espíritu nacional y continental. En ese empeño se prodigaron multitud de intelectuales de muy distintas procedencias, como por ejemplo José de Vasconcelos en México, Enrique Rojas en Argentina o José Enrique Rodó en Uruguay. De ese sino eran plenamente conscientes tanto Francisco como Felipe y con esa convicción fueron los primeros en mirar al Perú con unos ojos discordantes. Trataré de indagar en esa mirada.

### **Mirar desde dentro, mirar desde afuera**

Un recuerdo que refiere Felipe Cossío quizá ayude a ilustrar el cambio en la percepción que empezaron a tener los americanos de sí mismos:

Gran influencia tuvieron en mi infancia, en Lima, dos cuadros en casa de mis padres. Uno representaba un bulevar de París, el otro, colocado en lugar menos importante, una vista de los Andes, obra romántica de mediados del siglo XIX, cuando el arte se consideraba ‘la representación de la naturaleza vista a través de un temperamento’. Era un cuadro triste. Mostraba un grupo de indios en cuclillas, abrigados con vistosos ponchos,

sobre un fondo de montañas imponentes. 'Pascana', o parada para comer y descansar; triste descanso donde palpitaba un Perú de condición humilde. La escena nunca despertó en mí la menor emoción ni incitó mi imaginación infantil. Siendo un paisaje peruano, me resultaba más extraño que la visión impresionista del bulevar: carruajes, sombrillas de colores, terrazas de cafés; un cuadro que me transportaba a lugares maravillosos y lejanos; la ilusión de la Europa con que soñaban muchos suramericanos (Cossío del Pomar 1974, p. 1).

Dos pinturas, una impresionista de un París bullicioso y bohemio frente a otra romántica de unos indios pobres y hambrientos. Esa era la visión que de sí misma heredó una parte de la Latinoamérica del siglo XX de la del XIX:

Oyendo a mis mayores, América resultaba un lugar de paso, de castigo, impuesto fatalmente a los que no tenían medio de escapar. Oscar Wilde, en una de sus conferencias en los Estados Unidos, dijo que cuando el norteamericano se porta bien, muere en Europa y cuando no, se queda irremisiblemente en América. Lo mismo decían nuestros abuelos en toda la América Latina. Muy pocos se preocuparon de hacernos ver las ventajas que ofrecía el mundo americano; parecían empeñados en demostrar que nuestras capitales, monótonas y pobres, eran lugares donde se vivía obligado por circunstancias económicas (Cossío del Pomar, 1974, p. 2).

Dicho complejo les llevó a muchos americanos a vivir de espaldas a su propia realidad, en un ejercicio de escapismo, sin reconocer lo que tenía de valiosa su cultura. Y contra esta situación reaccionaron toda una generación de artistas e intelectuales que pretendieron descubrir América a los americanos. A esta generación pertenecen Felipe y Francisco. El interés por lo autóctono prendió de forma febril en el ánimo de muchos. No extraña que tanto González Gamarra como Cossío del Pomar reclamaran desde su producción artística e intelectual un arte peruano enraizado en su pasado fastuoso.

En 1915, tras haber cursado las materias correspondientes a letras y derecho en la Universidad de San Marcos, Francisco González Gamarra defiende su tesis *De Arte Peruano* (título escueto, pero a la vez revelador) que le llevó a obtener el grado de bachiller en Filosofía y Letras. Para elaborarla y documentarla regresa por cortos meses al Cusco, su tierra natal. Su investigación va acompañada de quinientas acuarelas en las que plasma el ambiente cusqueño y el Perú andino [Fig. 3]: motivos

folclóricos, tipos indígenas, vestes regionales y ceremoniales, costumbres vernáculas, arquitecturas prehispánicas y coloniales, paisajes y motivos ornamentales de cerámicas y tejidos. Su estudio es acogido con no disimulados encomios, llegando a ser calificado como tentativa “de orientación estética, teoría de arte, programa de acción y bandera de campaña” por el mismo Teófilo Castillo. Sin embargo, la tesis no llegó a ser publicada, y sólo extractos vieron la luz hacia 1922 en la revista *Arts & Decoration* de Nueva York.

En el caso de Felipe Cossío su aprendizaje de la investigación se dio con un estudio sobre la *Escuela Cuzqueña*, tema de su tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Historia y Letras por la Universidad San Antonio Abad del Cusco y que presentó el 28 de junio de 1922. En su preámbulo revela su intención de ocuparse de los caracteres del pueblo que produjo dicha pintura, conforme al discurso racialista tan en boga durante aquella época. De este modo comienza con una breve disertación sobre el conquistador español, el indio, el mestizo y el criollo para, después de explicar de forma sucinta el arte incaico y la escuela cusqueña, detenerse en las pinturas que va descubriendo por los distintos conventos y templos de la noble ciudad de los incas. Como colofón, hace una reflexión sobre el papel que en el Cusco de ese momento juegan una serie de intelectuales y artistas para la creación de un nuevo arte nacional que tenga su fundamento en la tradición. A los hermanos José Gabriel y Félix Cossío Medina y a Uriel García y Luis E. Valcárcel les dedicará sendos capítulos, y expresará también una encendida alabanza a Francisco González Gamarra que en ese momento está triunfando en Estados Unidos y al que, entre los círculos intelectuales nacionales, ya se considera un inestimable embajador del arte y de la cultura peruanos.

Mirar al Perú es mirar al Cusco. La que fuera el ombligo del mundo, donde el Imperio incaico encontró su centro y en donde también el mestizaje logró frutos resplandecientes en la época colonial, es el foco de interés para ambos artífices. Su historia prehispánica será la predilección de González Gamarra con su marcado incaísmo [Fig. 4]. Cossío del Pomar se inclinará hacia su época colonial. El primero lo hará desde la práctica artística, mientras que el segundo se enfocará en la teoría. Pero ambos pondrán su mirada en el pasado, uno como pintor de historia y otro como historiador del arte.

En esa faceta de historiador, y continuando la estela que le marcó su tesis, Felipe volverá al Cusco en su empeño de difundir su grandeza y abolengo, publicando varios libros que lo toman como *leitmotiv*. Seis años después de defender su tesis lleva a la imprenta *Pintura Colonial* (1928), una edición ilustrada de la misma, en donde modifica algunas valoraciones que el paso del tiempo ha atemperado. El último libro que publica sobre arte colonial es *Peruvian Colonial Art. The Cuzco School Painting* (1964), en el que aborda la pintura de la escuela Cuzqueña como fruto del mestizaje y entiende el Cusco como crisol de culturas y cuna de un nuevo arte.

Abandonando su predilección por la época colonial también escribirá sobre el periodo anterior a la conquista. *El mundo de los incas* (1969) es una obra que, con un formato de edición de bolsillo, nos refiere el origen del Imperio Incaico y cómo se dio la sucesión de los incas, acabando con Túpac Amaru. A lo largo del texto demuestra un profundo conocimiento de los cronistas, con un relato llano de los hechos, una puesta en escena efectiva y una narración amena y rigurosa a la vez. Es patente su consideración por la obra de este pueblo legendario y pretende reclamar para el mundo de hoy el testamento espiritual del incario. El germen del mismo estaría en la recopilación de una serie de artículos, para la revista *Cuadernos Americanos*, en los que reseñó algunos de estos señores de los Andes.

Se puede concluir con la relación de sus libros refiriéndose al que, según mi parecer, mejor compendia su personalidad en el intento de mostrar y describir el alma del mundo andino. *Cuzco Imperial* (1952) es una obra exquisita. La singularidad de la misma radica en su naturaleza híbrida. Por un lado, porque está publicada –consecuencia de su talante cosmopolita– tanto en castellano como en inglés; por otro porque en ella da rienda suelta a su espíritu de literato y de pintor; y por último porque, en ese ánimo de rescatar lo genuinamente andino –poniendo su mirada en su centro, el Cusco– refiere facetas tomadas de un pasado milenario y de un presente cuajado de tradiciones, para comprender cabalmente al hombre americano.

Una vez precisado el objeto de deseo en ambos artistas cabría preguntarse cuáles serían los rasgos de su mirada. En ellos se dan una serie de coincidencias que explican no solo el porqué de sus querencias

sino también el modo como estas incidieron en su quehacer artístico. Acudiendo a sus orígenes ya encontramos un hecho que los une: ambos son vástagos de familias de alcurnia, con una posición económica desahogada y de pose aristocrática. González Gamarra es descendiente del mariscal Agustín Gamarra, prócer de la independencia de origen cusqueño, que llegó a ser presidente de la nueva República del Perú. Su casa natal se levanta sobre los muros del palacio del Inca Roca (Hatunrumiyoc), hoy Museo de Arte Virreinal [Fig. 5] hecho que, sin lugar a dudas, acabo por arraigarlo firmemente a sus raíces. En el caso de Cossío del Pomar ambos abuelos ocuparon cargos relevantes: el paterno, Juan Mariano Cossío, fue presidente de la Corte Suprema de Justicia entre 1874 y 1890; y el materno, Manuel del Pomar, ministro de Justicia de 1872 a 1876. Pertenecen por tanto a la “república aristocrática”. Al calor de una educación esmerada no extraña que prendiera pronto en ellos la llama del arte y también una conciencia de privilegio que reclamaba un deber patrio en la configuración de un espíritu nacional. Por decirlo escuetamente, la práctica artística será una habilidad distinguida que solo la pueden llevar a cabo unos elegidos. Quizá sea este apego a los orígenes y el peso de la tradición lo que, de alguna forma, les condicionó a la hora de adscribirse decididamente a las corrientes más vanguardistas como, por ejemplo, el indigenismo.

Con una posición económica aventajada, sus posibilidades de abrirse al mundo y conocer otros países y continentes fueron propicias, aunque no por ello fáciles. El gusto por viajar también los une. Esta afición en González Gamarra acabará hacia 1933 cuando, tras un periplo de casi 20 años que le llevó a cosechar éxitos tanto por Estados Unidos como por Europa, decide regresar e instalarse definitivamente en Lima. Por el contrario, en Cossío del Pomar este espíritu aventurero le acompañó durante toda su vida, convirtiéndose en un peruano errante que no se encontraba a sí mismo en su propia patria. Ello explica que tuviera más reconocimiento fuera que dentro del Perú y un lógico extrañamiento cuando al final de su vida vuelve a la tierra que lo vio nacer, sin olvidar el ostracismo al que se vio condenado por su condición de aprista durante muchos años. En ambos casos el estar lejos de su patria reforzó su vocación por enaltecerla asumiendo la tarea de formular un arte nacional.

## **La singularidad de lo propio**

En ambos autores, será precisamente la contaminación de la mirada ajena lo que les llevará a descubrir la singularidad de lo propio. Su paso por universidades, bibliotecas, museos y centros de arte extranjeros, así como el contacto con otros artistas e intelectuales europeos y norteamericanos (también latinoamericanos) acabó por conformarles una mirada foránea. Surgen así dos figuras que los anteceden en los que encontrarán sus *alter ego*. El Inca Garcilaso será para González Gamarra su paisano, como le gustaba denominarle, en el que se aúna la stirpe inca con el abolengo castellano, y al que tuvo la ocasión de descubrir de manera casual en una biblioteca de Estados Unidos. De él recreará infinidad de retratos que acabarán por dotarle de rostro en el imaginario colectivo. Mientras para Cossío del Pomar, Paul Gauguin es el artista -francés, pero de ascendencia peruana- que recupera la inspiración en lo ancestral y primitivo ahondando en sus raíces con una pincelada sintética y colorista típica del posimpresionismo. En su devoción por escribir biografías, le dedica dos libros: *Arte y vida de Paul Gauguin* (1930) y *El Hechizo de Gauguin* (1939, 1944 y 1994).

No parece que el interés tan vivo por el posimpresionista le venga de los lazos de parentesco que ambos tuvieron con Flora Tristán, según la teoría de Luis Alberto Sánchez, para quien este hecho le llevaría, estando en Francia, a conocer a George Daniel de Montfreid, amigo y marchante de Gauguin en sus últimos años, e incluso a adquirir alguna obra del extraordinario pintor. Pero no se ha podido demostrar que exista una relación entre ambos, ni en ninguno de sus escritos Felipe refiere nada al respecto, por lo que no tiene muchos visos de verosimilitud. En cualquier caso, hay que resaltar que es el primero en hacer una biografía completa del artista en lengua castellana.

Otro rasgo común del que participan es su pasión por el retrato, género pictórico por antonomasia en el que se mide la maestría y solvencia de cualquier pintor que se precie. Con un prestigio merecido ambos retrataron a personajes distinguidos lo que les reportó pingües ganancias. También retrataron su entorno más cercano, familia y amigos [Fig. 6]. En el caso de Felipe ese gusto por describir la interioridad de sus retratados no solo le bastó el pincel, sino que también con la pluma regó de semblanzas casi todos los libros que publicó. Pintura y literatura se

unen en un mismo propósito: indagar en la autenticidad de la figura de carne y hueso que se propone como ejemplo a seguir por su integridad moral y su dimensión social. Salvando las distancias, se daría una coincidencia a la hora de retratar por parte de Cossío y los autorretratos de su *alter ego* Gauguin, pues lo que ambos pintan “es precisamente su espíritu y más particularmente una representación simbólica de su destino” (Francastel, 1978, p. 221). Y al igual que él, será más conservador en el plano formal que los artistas de vanguardia, en los que “la figura humana no es más que el soporte para una especulación plástica”. Esa sujeción al modelo de la que ansiaban tanto Felipe como Francisco los acabó alejando de las propuestas indigenistas en las que el indio se convierte en reclamo de originalidad como estrategia para satisfacer la demanda de una identidad basada en una cultura nacional auténtica y orgánica. Es curioso observar que los rasgos raciales exacerbados por los indigenistas en nuestros pintores pasan más bien desapercibidos [fig. 7 y 8] y prevalecerá en ellos un costumbrismo que tratará de plasmar la nacionalidad a través de los tipos regionales dejando de lado las reivindicaciones sociales y toda forma de denuncia.

## Conclusión

Para concluir quisiera señalar que en Felipe Cossío del Pomar y en Francisco González Gamarra se perpetúa la visión de los artistas viajeros europeos del XIX que trataron de representar con un carácter romántico, pero a la vez con rigor científico, una América libre de cadenas y abierta al mundo. Finalmente, no fue más que un cambio de dominio cultural por parte de otros países europeos, principalmente Francia a finales de ese siglo. Pero serán estos dos pintores los que a inicios del XX, aún informados por esa mirada foránea y desprejuiciadamente aristocrática, no la sentirán como exótica sino como propia.

## Bibliografía

- Cossío del Pomar, F. (1928). *Pintura Colonial*. Madrid: Playor.
- (1930). *Arte y vida de Paul Gauguin (Escuela Sintetista)*. Madrid: Librería Española.
- (1939). *El Hechizo de Gauguin. Colección Contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- (1944). *El Hechizo de Gauguin. Colección Atalaya*. México: Ediciones Leyenda.

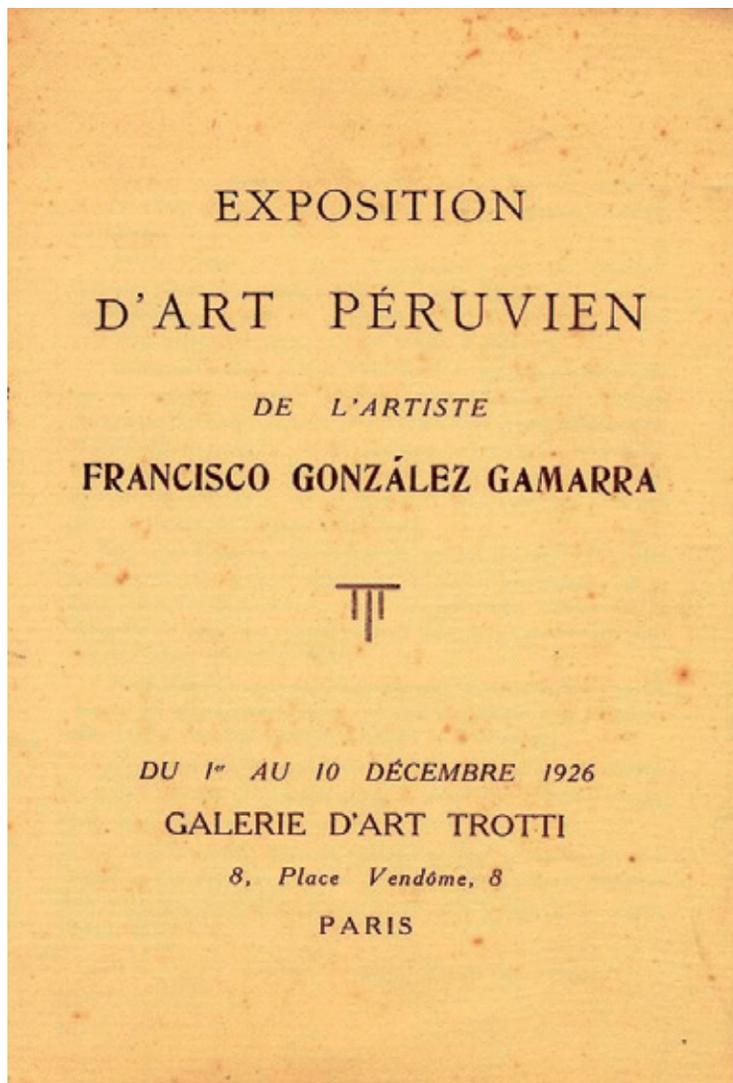
*Dos miradas al Perú desde la pintura a inicios del siglo XX*

- (1952). *Cusco Imperial*. Asunción de Paraguay: Guaranía.
  - (1964). *Peruvian Colonial Art*. México: Wittenborn and Company.
  - (1969). *El mundo de los incas. Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
  - (1974). *Cossío del Pomar en San Miguel de Allende*. Madrid: Playor.
  - (1994). *El Hechizo de Gauguin*. Piura: Concejo Provincial de Piura.
- Francastel, Galiene y Pierre. (1978). *El retrato. Cuadernos de Arte*. Madrid: Cátedra.
- Galería Trotti. (1926). “Catálogo de la Exposición de Arte Peruano del artista Francisco González Gamarra”. París: Galería Trotti, 1926.

*Pablo Sebastián*

**Figura n.º 1**

**Catálogo de la Exposición de Arte Peruano del artista Francisco González Gamarra, Galería Trotti. (París, 1926).**



Fuente: Legado familiar de Francisco González Gamarra.

**Figura n.º 2**  
*Garcilaso escribiendo los Comentarios Reales.*



Fuente: Biblioteca del Club Nacional (Lima, 1933).

*Pablo Sebastián*

**Figuras n.º 3 y 4**  
**Tipos indígenas, acuarelas.**



Fuente: Colección Francisco González Gamarra.

**Figuras n.º 5 y 6**  
**Temas incaicos, óleos.**



Fuente: Colección Francisco González Gamarra.

*Pablo Sebastián*

**Figura n.º 7**  
**Casa natal, acuarela.**



Fuente: Colección Francisco González Gamarra.

**Figura n.º 8**  
***La mujer de rojo* (esposa de Felipe Cossío). Óleo.**



Fuente: Pinacoteca Municipal de Piura.

*Pablo Sebastián*

**Figura n.º 9**

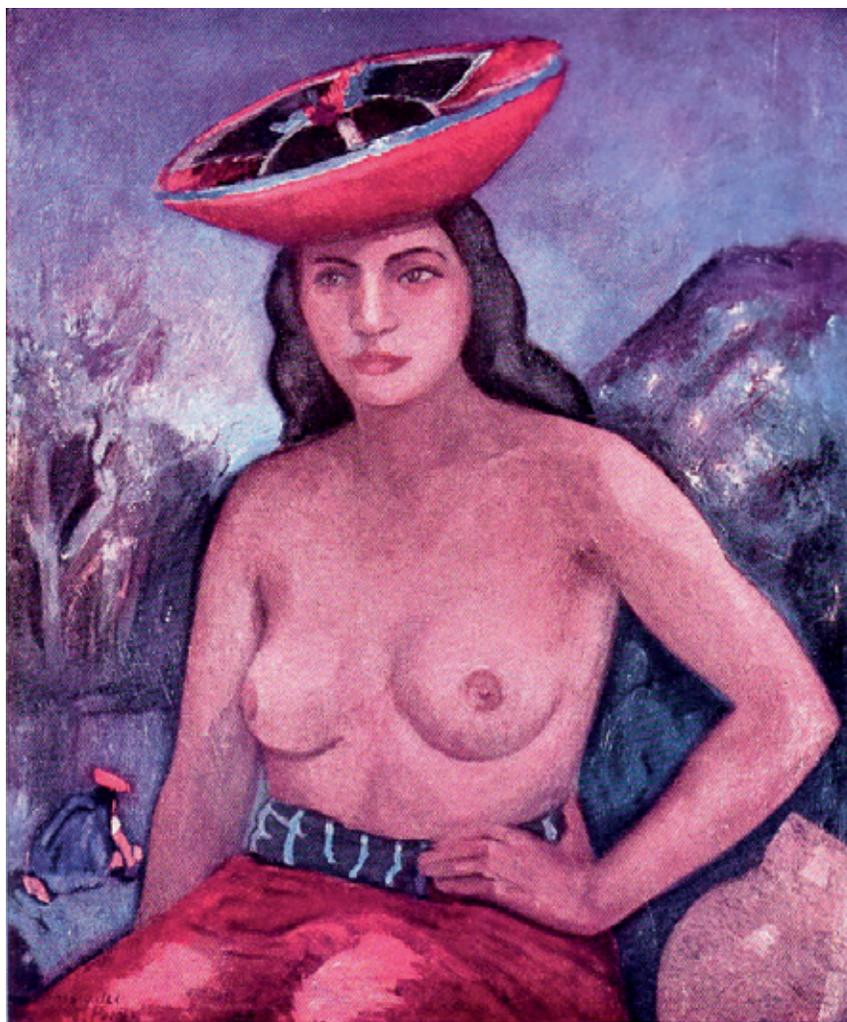
***Guerrero Incaico*, por Francisco González Gamarra. Óleo.**



Fuente: Colección particular.

**Figura n.º 10**

**Flor de LUGCCHU, por Felipe Cossío del Pomar. Óleo.**



FLOR DE ÑUGCCHU  
Propiedad del autor.

ÑUGCCHU FLOWER

Fuente: Colección particular.

