

europeo asiático. El jinete triunfal es un conductor de hombres, un general victorioso y un individuo inspirado. Desde Tutankamón a Alejandro Magno, del Emperador Octavio Augusto a Gattamelata, de Ludovico Sforza a Luis XIV y a Napoleón, esas figuras heroicas debieron gran parte del efecto que proyectaron sobre la comunidad a su asociación con la imagen dinámica del noble corcel.

Aunque estuvo basado en un animal desconocido para los hombres americanos, el tropo fue casi inmediatamente incorporado al lenguaje artístico del Nuevo Mundo. Al hacerlo, América le imprimió un perfil que revela los rasgos de su propia compleja historia cultural. En ese sentido, es notable que la representación del tema en el Perú fuese iniciada por un cacique, alrededor de 1550, y que en ella ya se definiera la tipología que habrían de utilizar los retratos reales peruanos. No sucedió eso por azar, sino porque aquellas imágenes están profundamente enraizadas en la cultura andina y, a su vez, en el pensamiento simbólico universal. Los felinos que flanquean la montura del *curaca*, se repiten en los leones heráldicos del arco triunfal limeño de Felipe V. Mientras que las aves que lo acompañan, están replicadas virtualmente en los ángeles armados que rodean en el retrato cuzqueño la cabeza del Rey vestido como el *Curi*. Las iconografías de esas obras dieciochescas se adecuaron, así, intencionalmente al complejo mítico andino sin, por eso, abandonar sus propias simbologías en lo que se volvió en un genuino diálogo intercultural.

Para concluir, y aunque escape al ciclo aquí estudiado, se pueden recordar otras figuras que estuvieron vinculadas al motivo ecuestre heroico y a la Antigüedad. Es el caso del conductor de la "gran rebelión", José Gabriel Túpac Amaru II, quien usó en la vida real el simbólico caballo blanco del *Illapa* y cuya derrota, pintada en Chincheros, fue sellada con el clásico "Veni, vidi, vici" de Julio César. Aún al final del período, los héroes románticos de la Independencia americana, Bolívar y San Martín, también asumieron la montura emblemática en la gesta que lideraron, y en su aparente restauración del imperio de los incas.

Pero eso, ya es el inicio de otra historia.

Muchas gracias por su paciencia.

=====

### **Discurso de recibimiento por don Guillermo Lohmann Villena**

El unánime aplauso que ha saludado el discurso de recepción de nuestro nuevo colega es inequívoco testimonio del acierto del acuerdo de la Academia de elegir al Profesor Francisco Stastny como Numerario. Con su discurso ha cumplido

con creces la primera de las obligaciones académicas y al engrosar las filas de nuestro instituto, este no solo incorpora a un elemento de reconocida competencia científica, sino que salva una de las deficiencias que se nos podían echar en cara: la falta de representantes del sector de la historia del arte, vacío que viene a colmarse ahora con la presencia –y esperamos y deseamos con la entusiasta colaboración– del recipiendario. Era en verdad clamoroso que en nuestra nómina no figurase una autoridad en materia del arte de la talla del profesor Stastny, máxime teniendo en cuenta la riqueza de nuestra tradición pictórica, desde las telas prehispánicas hasta los nuevos y brillantes cultores de la técnica del pincel.

Antes de glosar, con la osadía del profano y la irresponsabilidad del temerario, el discurso que acabamos de escuchar con sincero beneplácito, es obligado requisito exponer ante el auditorio los sapientes méritos que concurren en la persona del flamante académico.

El Profesor Stastny goza de merecido reconocimiento en el país y en el exterior en razón de su larga y arraigada trayectoria en el cultivo de la historia del arte. Tras los estudios universitarios en la Facultad de Letras de nuestra primera Universidad Nacional, siguió cursos de perfeccionamiento en el Instituto de Arte y Arqueología de la Sorbona, en el Instituto de Arqueología e Historia del Arte dependiente de la Universidad de Roma y en el Instituto Central del Restauo en la misma capital y amplió conocimientos en el Instituto Real del Patrimonio Artístico en Bruselas y en el Warburg Institute de la Universidad de Londres. Ostenta entre sus grados el diploma de Historia del Arte y Museología dependiente del Louvre, en París, así como el diploma en conversación de Bienes Artísticos que discierne el Instituto Central del Restauo, de Roma, y en el Perú ha optado sucesivamente a los grados de bachiller en Letras, con especialidad en Historia del Arte, así como de doctor, los dos últimos títulos en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Su carrera académica está igualmente jalonada de méritos altamente cualificados, de los que en presuroso recuento basta citar el ejercicio de profesor de historia del arte en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería; Profesor de Historia del Arte General en la Universidad de Lima; Profesor Principal de Historia del Arte Peruano y Americano en la Facultad de Letras de la Universidad sanmarquina, y en el exterior, ha profesado lecciones en la Universidad de Pittsburgh en los Estados Unidos de América y como Profesor Visitante ha dejado escuchar su voz en el Institute of Latin American Studies de la Universidad de Londres. Como profesor emérito se ha requerido su concurso en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en calidad de Profesor invitado ha ejercido la docencia en la Universidad Nacional de Ingeniería (Escuela de Post grado de Arquitectura), en la Pontificia Universidad Católica y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Su reconocida experiencia profesional la ha volcado en cargos como el de Director del Museo de Arte de Lima, Fundador y Director del Museo de Arte y de Historia de la Universidad de San Marcos, experto de la Unesco para el proyecto de la Escuela Latinoamericana de Museología en Bogotá, Director del Proyecto de Prospección del Estado de Preservación del Patrimonio Cultural Colonial y Director del Proyecto de Catalogación de Bienes Artísticos del valle del Colca.

Su solvencia científica y probada versación lo han llevado a ser miembro del Comité Editorial de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Autónoma de México, miembro del Comité Editorial de los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, de la Universidad de Buenos Aires, y miembro del comité editorial de ICONOS (Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología) de Lima.

Como no podía ser menos, ha participado en eventos internacionales como la Conferencia Regional sobre Conservación del Patrimonio Cultural, convocada por la Unesco en Churubusco (1973), el symposio El Barroco Latino Americano, que se reunió en el Instituto Italo-Latino-Americano, de Roma, y presidió sesión en el IV Seminario de Arquitectura y Urbanismo, celebrado en Sevilla en 1990, así como en el Symposium *Alrededor del 1700: Arquitectura en Europa y las Américas*, en la National Gallery of Art, en Washington.

Claro está que un espíritu talentoso y receptivo como el que preside el quehacer del Profesor Stastny enriqueció con estas visitas al exterior, su docencia en calificados centros de alta cultura y su indudable curiosidad científica, el caudal de conocimientos. Con la experiencia granjeada en Europa adquirió la convicción de que la formación profesional de un historiador del arte requiere una compenetración profunda con la metodología de la disciplina, pero sobre todo una iniciación en conocimientos básicos que por desdicha no se encuentran en buena parte de los que han dedicado su atención hacia la historiografía. La prueba de esta línea la constituye la serie de publicaciones que registra en su haber nuestro nuevo académico. Bien se comprende que no es posible agotar en esta rápida semblanza la relación completa de sus publicaciones, pero haré hincapié en aquellas que no solamente pongan de relieve la versación que atesora el Profesor Stastny, sino sobre todo en aquellas que revistan excepcional interés desde el punto de vista de la historia del arte en el Perú.

En 1955, en la *Revista Peruana de Cultura*, expuso la presencia de Rubens en la pintura colonial, revelando el influjo del artista de los Países Bajos, a través de las estampas que se difundieron, corroborando la decisión de Diego Mejía de Fernangil, en Potosí, de escribir sobre la vida de Cristo a través de las 153 estampas del P. Jerónimo Nadal. Rescato de una información periodística el

hallazgo, en 1966, de una Crucifixión de Angelino Medoro descubierta por el Profesor Stastny en la iglesia de San Marcelo. Para valorar en todo su alcance un hallazgo de esta índole, bastará recordar que Medoro, junto con el Hermano de la Compañía de Jesús Bernardo Bitti y el maestro Mateo Pérez de Alesio, fue uno de los tres fundadores de la escuela peruana de pintura, con origen directo en la corriente del Renacimiento italiano, gracias a la formación de los tres en la Roma de mediados del siglo XVI.

La capacidad didáctica del Profesor Stastny quedó acreditada en 1967 con la publicación de una *Breve historia del arte en el Perú*, dedicada a su “maestro y amigo”, Bruno Roselli, de tan grata recordación entre nosotros por su defensa de los típicos balcones limeños, que otrora –como dijera un cronista virreinal– formaban en su alineamiento “como calles en el aire”. En medio centenar de páginas el autor reprodujo –como él mismo lo declara– un trabajo “escrito para satisfacer provisionalmente una necesidad urgente... contar con una síntesis clara y didáctica del arte peruano”, y en tan breve espacio se condensa un panorama muy completo de la pintura desde las telas precolombinas hasta sus expresiones contemporáneas. En aquel mismo año de 1967 ofreció en la revista de la Universidad de Huamanga, *Ayacucho*, un sustancioso artículo que versaba sobre “La pintura colonial y su significación histórica”, en que ante la existencia de millares de lienzos de toda especie rotulados “coloniales” o “cuzqueños”, planteó una serie de interrogantes: ¿Cómo se originó esa producción? ¿Qué podemos esperar de ella? ¿Por qué es tan distinta de la pintura académica? ¿Es un simple arte popular? Pero a ellas agregó una fundamental, que –como en esas páginas se reconoce– “nunca ha sido planteada con claridad... es la que se refiere a la calidad artística de la pintura del Virreinato y su correcta valoración estética”. Y proseguía: “Es necesario propender no sólo a ubicarla en el contexto del arte universal, sino de establecer una jerarquía de valores dentro de la propia producción colonial. ¿Cuáles son las obras maestras y cuáles las menores?”

De 1969 es su estudio sobre Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* bonaerense, y al año siguiente nos sorprendía con la noticia de la existencia de “una crucifixión de Zurbarán en Lima”, divulgada en el *Archivo Español de Arte*.

En 1974, en el Simposio “Bruno Roselli” abordó un tema muy sugestivo “Durero y la pintura colonial”. En 1975 nos ofreció el catálogo de “La pintura limeña y los retratos de la Universidad de San Marcos”, con certeras anotaciones sobre los retratados, los autores de los lienzos y su calificación estética. De 1976 es el artículo “Arte peruano: investigaciones y difusión, 1970-1976”, en que a la par que suministraba un derrotero muy puntual de la bibliografía aparecida en dicho sexenio, llamaba la atención “sobre el rumbo que están tomando las

publicaciones y trabajos en el área del arte peruano y sobre las necesidades especiales que tiene la investigación en ese campo, que como toda disciplina científica debe reunir ciertos requisitos metodológicos”.

En su preocupación por relieves el mérito intrínseco de los pintores que en las postrimerías del siglo XVI o los albores de la centuria siguiente sentaron las bases de la escuela pictórica virreinal, en 1979, en *The Burlington Magazine* londinense expuso la intervención de Pérez de Alesio en la decoración de la Capilla Sixtina: al pincel de ese artista se deben –y hasta hoy afortunadamente podemos admirarlo, como su gigantesco San Cristóbal de la Catedral de Sevilla– la Resurrección de Cristo y la Lucha ente el arcángel San Miguel y los demonios por el cuerpo de Moisés. En 1981 encaró “El manierismo en la pintura colonial latinoamericana” (en la revista *Letras*), en que insiste en la necesidad de disponer de las nociones teóricas que permitan encuadrar el arte americano dentro de una correcta perspectiva histórica y estética y faciliten apreciar de modo más ajustado su mérito exacto.

Desde 1982 aplicó su interés sobre un tema sugestivo: el tópico del cultivo de plantas con la educación universitaria, y en particular referido a la Universidad de San Antonio Abad en el Cuzco como un tema iconográfico que refleja la jardinería espiritual conducida por los santos patronos del plantel, estimado como claustro, vergel y árbol de la ciencia.

Como el tiempo apremia, apenas cabe ofrecer una rápida alusión a sus proclamas sobre “La preservación del arte colonial en el Perú”, de 1986, su análisis de los “Síntomas medievales en el barroco americano”, de 1994; atento estudio de 1997 sobre “Plata y plateros del Perú”, y en 1998 dedicó su empeño a un examen sobre las pinturas de la vida de Santo Domingo en el convento de la Orden de Predicadores de Lima, en que a la vista del contrato original extendido en Sevilla identificó el nombre de el autor de esos lienzos, atribuidos tradicionalmente a Pacheco, y para cerrar esta cansada enumeración de los trabajos de nuestro recipiendario, un curioso artículo en la *Revista del Museo Nacional*, del año próximo pasado, en que bajo el título de: “De la confesión al matrimonio. Ejercicios en la representación de correlaciones con los incas coloniales” revela una plancha grabada sobre cobre, del agustino Fray Francisco Bejarano, en que se representa la confesión de un orejón que expone sus pecados a un jesuita, distinguido por su becoquín; examina a renglón seguido la actitud de otros jesuitas en la famosa serie del Corpus Christi en la iglesia cuzqueña de Santa Ana, y finalmente se hace cargo de la simbología contenida en los cuadros de la iglesia de la Compañía, asimismo en el Cuzco, con el matrimonio de Martín García de Loyola y la ñusta Beatriz, escena que por igual se encuentra en el beaterio de Copacabana en Abajo del Puente.

Es obligado dedicar –siquiera los últimos minutos– a un comentario del discurso de recepción, cuyo enunciado “Metamorfosis barrocas de la imagen real. Retratos de Felipe V en el Perú virreinal” expresa cabalmente el contenido. Tanto es así, que repitiendo un comodín que se emplea en la burocracia para dar razón de algo que el comunicante no puede presentar mediante su personal versión, recurre a la frase hecha: se explica por sí mismo.

El discurso que nos ocupa pone elocuentemente de manifiesto la sensibilidad estética y la destreza expositiva de hechos y lugares que se reconoce en el Profesor Stastny, que añade como complemento del argumento de suyo sugestivo la proyección sobre el entramado social de mentalidades tan dispares como la de raigambre española y la de origen autóctono para contemplar un mismo monumento –ya sea el arco que se elevaba sobre el puente construido por Juan del Corral en el primer decenio del siglo XVII, ya sea la imagen dentro del mundo andino y su estilización como un Santiago redivivo.

Ha tenido el acierto –no el único en su exposición– el Profesor Stastny de recordar la intervención del asesor del virrey marqués de Villagarcía, don Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla. Se adelanta así, como agente interpretador del mandatario, a un peruano que logró reunir en su pinacoteca más de un centenar de lienzos de firmas de la categoría de Tiziano y Van Dyck, a las que cabe añadir la de su pintor favorito, Cristóbal Lozano. De Bravo de Lagunas ya dijo en su época el canónigo doctor Esteban José Gallegos que entre los méritos artísticos del asesor se debía proclamar “el buen éxito en las obras públicas”. Se puede así apreciar –a través de una obra como el arco en el que se colocó la figura ecuestre de Felipe V– el papel de los consejeros peruanos cerca de los virreyes. Sólo en el siglo XVIII cabe recordar al polígrafo Peralta Barnuevo al lado del marqués de Castelfuerte; el mencionado Bravo de Lagunas tanto con el marqués de Villagarcía como con su sucesor el conde de Superunda, cuya mano derecha sería el Maestrescuela Herboso; con Guirior la personalidad de Francisco Antonio Ruiz Cano y Sáenz Galiano, marqués de Soto Florido, es inseparable, y para rematar, Unanue en las postrimerías del siglo aparecerá escoltando a Croix y a Gil de Taboada, como asimismo su sombra se advierte a la vera de Abascal, ya entrada la centuria siguiente.

Con fina perspicacia, por lo general ausente en quienes se entregan a estudiar las obras pictóricas, el Profesor Stastny ha considerado pertinente proyectar la idea del marqués de Villagarcía –mejor dicho la de su asesor Bravo de Lagunas, aunque tampoco puede desestimarse la intervención del Oidor José de Santiago-Concha y Salvatierra, marqués de Casa Concha– sobre la coyuntura política de entonces, a saber la agitación de la masa indígena, que se extendió a la población criolla y mestiza, que en 1737 alcanzó especial gravedad, incluyendo comarcas tan cercanas a Lima como la provincia de Huamantanga, en las inmediaciones de Canta.

Como fácilmente se vislumbra, el contenido de la exposición del profesor Stastny invita a un comentario más profundo y de mayor alcance, que no cabe ya encarar. Sólo resta desear al nuevo Académico una larga y fecunda actividad a nuestro lado, ya que estamos seguros que su diligencia y conocimientos serán altamente provechosos para las labores de la corporación. Bienvenido, profesor Stastny.