

El Inca Garcilaso de la Vega en la obra de Francisco González Gamarra

Pablo Sebastián Lozano

Universidad de Piura

Frente amplia con pronunciadas entradas, en las sienas empiezan a clarear las primeras canas, la mirada avizora y altiva en la que se atisba una brizna de melancolía, la nariz aguileña aunque proporcionada, tez blanca tirando a tri-gueña, pómulos sobresalientes y mejillas enjutas. Sus facciones son finas a la vez que bien marcadas: dos surcos cruzan la frente y siguen el perfil sinuoso de sus pobladas cejas, otro atraviesa el entrecejo y le confiere carácter al rostro, el delicado contorno de los labios está enmarcado por una sucinta y elegante perilla, y una barbilla redondeada acaba finalmente por conformar el semblante al personaje.

Para la fijación de la efigie del Inca Garcilaso de la Vega en el imaginario colectivo juega un papel fundamental la obra del pintor cuzqueño Francisco González Gamarra, hasta el punto que ha sido él el que le ha puesto el rostro al insigne mestizo. Esta afirmación, que puede parecer exagerada, tiene su justificación en la abundante reproducción que de sus “retratos”¹ se ha dado no sólo en el Perú sino también en el extranjero. Libros de texto y escolares, publicaciones periódicas, afiches, hasta la web muestran casi exclusivamente la iconografía garcilasiana de la que su paisano, como le gustaba denominarse a González Gamarra, fue el artífice. Y a su vez, esta prodigalidad tiene que ver con el gran número de recreaciones que el pintor hizo del escritor, constituyéndose éstas en una parte importante, tanto por su número como por su relevancia, de su producción pictórica. Además es interesante señalar que su éxito y aceptación ha traído consigo numerosas copias y réplicas que no han hecho más que extender su influencia.

Pero cabría preguntarse el porqué de esta preeminencia de Francisco González Gamarra en la representación del Inca Garcilaso. Creo que confluyen

¹ Entre los muchos que hizo cabe destacar los localizados en Lima en el Instituto Raúl Porras, en el Instituto Riva Agüero, en la Biblioteca Nacional y en el Club Nacional; y en España en la Casa del Inca en Montilla y en la Catedral de Córdoba. Además hay en la colección familiar documentos que remiten a otras versiones en poder de colecciones privadas.

motivos personales y circunstancias históricas, aunque tratar de deslindar ambas esferas no es posible.

Quisiera empezar con una breve reflexión sobre la distinta consideración que ha tenido el artista a lo largo de la historia latinoamericana contemporánea, ya que en esta disquisición se encuentra una de las claves para comprender el asunto que nos ocupa. Durante la primera mitad del siglo XIX la actividad artística sufrió los avatares propios de una situación de inestabilidad propiciada por el proceso emancipador. El tránsito a esa centuria también supuso una profunda alteración con respecto al periodo colonial, que al fin y a la postre sumió a los artistas en una gran confusión y abandono. Tras la independencia, las nuevas repúblicas se afanaron en la construcción de un nuevo imaginario heroico, político e histórico con el que ponerle rostro al nuevo régimen, proliferando los retratos de próceres, militares y personalidades, y el pintor se convirtió en un engranaje más dentro del aparato propagandístico del nuevo orden. La nueva iconografía buscó su inspiración en la Francia revolucionaria y napoleónica, tomando como modelos el género de la pintura de historia y el retrato político y heroico con componentes sacros. Desde un punto de vista cultural, las elites americanas, aborreciendo todo lo español, pasaron a rendirse ante las modas que le venían impuestas desde otras naciones europeas, especialmente de Francia e Inglaterra.²

Pero así como en el siglo XIX Latinoamérica consiguió la independencia política, no es hasta el siguiente cuando emprendería la tarea de liberarse del rol dominante que en el campo de las artes había ejercido Europa. Es a partir del siglo XX cuando muchos intelectuales y artistas americanos sienten una imperiosa necesidad de autenticidad cultural, al margen de gustos y usos foráneos. Siguiendo a Natalia Majluf, quizá no se pueda encontrar mejor botón de muestra de esta aspiración que el ensayo *Eurindia*, del argentino Ricardo Rojas. “Sus teorías descansaban sobre la base de un americanismo idealista, que proyectaba la imagen de una América vigorosa tomando la posta de un Occidente en decadencia. [...] Pero sobre todo, la *Eurindia* estaba destinada a crear un hombre nuevo en base a la fusión de elementos europeos y americanos. [...] La idea de una vitalidad americana basada en la mezcla de razas y culturas, tuvo ecos profundos en las primeras décadas del siglo entre los más diversos pensadores latinoamericanos”. Consecuencia de estos planteamientos, que enfatizan la capacidad creadora del americano, se empezó a mirar con nuevos ojos al artista. Él será la mejor expresión de un espíritu colectivo y a su vez la manifestación de una misteriosa fuerza que singulariza en su persona las esencias de la nación. Ocupará ahora el centro de la discusión cultural, asumiendo y reconociendo el relevante e insustituible papel que le toca en la configuración de un

² Recojo algunas ideas de Inmaculada RODRÍGUEZ, “Imágenes para la construcción de la nación”, en *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, p. 128.

arte nacional. Se podría decir que el artista del siglo XX suplanta de su lugar en la conformación soberana de la patria al prócer del siglo XIX.

Esta preocupación es especialmente viva en González Gamarra. Desde muy joven emprende la misión de delimitar los contornos de un arte peruano, y fruto de su esfuerzo será la tesis que en 1915 presentó a la Universidad Mayor de San Marcos para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Letras con el revelador título "De Arte Peruano". Constaba de dos partes: una primera constituida por una numerosa colección de láminas a color en las que recoge motivos de las épocas prehispánicas, colonial y moderna; y en la segunda describe dichas ilustraciones tratando de demostrar "la posibilidad de crear un arte fundamentalmente peruano, nuevo, basado en las antiguas culturas precoloniales, en las fuentes raciales e históricas del país, en el arte popular y el folklore autóctono". Este trabajo es el primer intento serio que se hace desde el ámbito artístico para la búsqueda de una nueva orientación estética. Es a partir de ahí como muchos artistas tomarán como fuente de inspiración todo aquello que se había constituido en el objeto de estudio de nuestro inquieto pintor. Años después escribiría al respecto: "Con justificado orgullo puedo decir que el Arte Peruano ya no es un anhelo, una inquietud, una afirmación individual. Es ya un estado de conciencia fuerte y fecundo".

La figura del Inca Garcilaso, a la que "descubre" Francisco en Norteamérica diez años después de leer su tesis, también hay que encuadrarla dentro de esta perspectiva de enaltecimiento del genio americano, crisol de sangres y tradiciones. Y así como se mira al pasado buscando ejemplos en las manifestaciones artísticas, también se inquiriere en modelos que personifiquen lo peruano y lo americano. No extraña que con semejante disposición el pintor cuzqueño quedara fascinado con la personalidad de su ilustre paisano.

Otro aspecto importante para enfocar adecuadamente el perfil del escritor colonial dentro del campo de visión del pintor contemporáneo es el hondo sentido de pertenencia que ambos tenían de la tierra que los vio nacer. Efectivamente, el Cusco es tema sobresaliente tanto en la producción literaria de uno como en la pictórica del otro. González Gamarra en multitud de ocasiones confiesa su profundo amor por la ciudad imperial. Y lo justifica en un documento en que habla de su tesis: "No sólo porque es una ciudad bella, una comarca de natural y poderoso encanto, una región privilegiada del suelo patrio; si no porque estoy convencido de que el Cuzco es la esencia, la síntesis, el símbolo máximo de nuestra americanidad". En esta afirmación vuelve a reconocerse el ideario nacionalista que domina el pensamiento latinoamericano durante gran parte del siglo XX. "La nación [...] era un organismo vivo alimentado por la geografía, el idioma, la raza, la historia y una misteriosa fuerza cósmica, que

daba forma a [...] una emoción territorial”.³ Volviendo a nuestro pintor, en acuarela realizará a inicios de la década de 1930 unas extraordinarias series en las que registra vistas de su ciudad y alrededores, tipos populares y la fiesta del Corpus Christi. Pero no le basta con dar testimonio sobre todo aquello que puede ver y tocar, también se ve en la necesidad de dar razón del Cusco pretérito, que se reafirma con prestancia y solera por cada uno de los periodos por los que ha pasado. En óleo plantea, con diversos formatos, tres episodios de su ciudad natal que resultan significativos: la fundación inca, la fundación española y la entrada de Bolívar. Parece como cada época de la historia americana (la prehispánica, la colonial y la republicana) hubiera requerido de un acta de nacimiento en lo que fue para los Incas el ombligo del mundo.

Y es precisamente en el Incanato donde pone especial énfasis a la hora de darnos su particular visión del pasado, otro nuevo afecto que lo vincula en lo que parece ser un común propósito de vida con el Inca Garcilaso. En el epílogo al capítulo que dedica al pintor Julio Gutiérrez Loayza afirma categóricamente que “González Gamarra es el único pintor que emprendió la tarea patriótica de exaltar las glorias del incario”.⁴ Eso confirma la opinión del crítico también cusqueño Luis Velasco Aragón el cual repara en el “culto al incario” que profesaba nuestro artista y califica como “quechuismo pictórico” a su pintura. Lo cierto es que son abundantes los óleos que realiza sobre dicho tema, los cuales incluye en todas sus exposiciones - especialmente numerosos en las que realizó en el extranjero - utilizando el quechua para titularlos.⁵ Buen conocedor de los motivos decorativos en tejidos y cerámicas, es meticuloso en el tratamiento de las indumentarias, adornos y objetos con los que complementa a sus incas, en los cuales también destaca el aspecto racial.

Sobre los “retratos” que realizó del primer humanista peruano no se sabe a ciencia cierta su número, aunque entre originales y réplicas debieron de ser muchos. Especialmente de su etapa en Estados Unidos y Europa resulta difícil seguir la pista a sus pinturas. Es en Norteamérica donde le surge la inquietud por recrear la imagen del Inca Garcilaso, y lo refiere así en un documento que se conserva manuscrito en el legado del pintor:

Hallándome el año 1924 en Norteamérica, en el Estado de Florida, tuve ocasión de leer en una biblioteca, cerca de Tampa, una edición lujosa, vertida al inglés, de la Florida del Inca, editada por la Hackuyt Society de Londres.

Mi sorpresa fue grande por tal homenaje bibliográfico a un escritor cuzqueño y peruano. En la portada aparecía el retrato de Garcilaso de la biblioteca cusqueña.

³ Natalia MAJLUF, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano”, en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 247-258, p. 247.

⁴ *Sesenta años de arte en el Qosqo*, Cusco, Municipalidad del Qosqo, 1994, p.33.

⁵ Con su utilización dotaba de mayor exotismo a sus obras.

Insatisfecho con dicho retrato comencé a buscar por mucho tiempo otra iconografía del Inca. No pude encontrar nada al respecto. A mi no me interesaba el soldado Garcilaso sino el historiador.

En la imposibilidad de encontrar un dato iconográfico auténtico decidí hacer una versión evocativa del Garcilaso escribiendo sus Comentarios Reales.

Esta primera versión la pinté en Nueva York en 1925 y fue adquirida por un norteamericano, señor Ellis Sopper.

Ha sido esta primera pintura la que mayor difusión y éxito ha tenido, y de la misma el propio pintor realizó varias copias. La disposición con la que nos presenta al Inca Garcilaso es muy similar de unos retratos a otros. Siempre ofrece el lado derecho del rostro y la posición de la cabeza es en tres cuartos. Aunque varía frecuentemente en la vestimenta (a la moda española del siglo XVII), el medallón con el sol - símbolo del incario - es un detalle omnipresente. Son muy pocas las representaciones de cuerpo entero, siendo lo normal de medio cuerpo y busto. Me parece pertinente hacer una distinción entre retratos oficiales o de encargo, en los que el acabado es muy cuidado, suelen incorporar el nombre completo del Inca acompañado del año de su nacimiento y muerte y su escudo, lo que se explica debido a ausencia de un retrato fidedigno y de una tradición iconográfica o literaria que coadyuvara a su identificación le obligó al pintor a hacerla explícita. En ocasiones escribe una dedicatoria; en otros retratos, que están en la colección familiar, el destinatario último parece que fue el propio pintor, pues aparecen referencias personales, tienen un carácter más narrativo que emblemático y en éstos no hay el esmero que en los anteriores.

Como conclusión quisiera destacar dos aspectos. Por un lado la común trayectoria vital que tuvieron, ya que ambos son cuzqueños y de insigne linaje y ambos pasaron la mayor parte de sus vidas lejos de su Cusco natal, por lo que estuvieron instalados en una perpetua nostalgia sólo atenuada por el ejercicio del arte. Por otro la revisión que hicieron, uno con la pluma y el otro con el pincel, de la historia del Perú, exaltando los hitos más importantes en su configuración como nación, con una voluntad integradora y procurando mostrarla en su totalidad.

Acabo con un testimonio vivo de la devota y profunda admiración que sentía por el cronista mestizo su genial paisano, registrado en una entrevista que le hiciera *El Comercio*: "Si en vida el Inca Garcilaso no tuvo un pintor que hiciera su retrato, 274 años después de su muerte apareció un paisano suyo dispuesto a pintarle no sólo un retrato sino cien retratos más, de ser posible, para exaltar más su memoria". Y tanto que lo consiguió.

Bibliografía

GONZÁLEZ GAMARRA, Francisco, Entrevista en *El Comercio*, Lima, 12 de abril de 1968.

--- "Mi tesis", texto mecanografiado en el Archivo de la Sucesión de Francisco González Gamarra.

--- Entrevista en Radio Nacional, texto mecanografiado en el Archivo de la Sucesión de Francisco González Gamarra.

--- "El retrato del Inca Garcilaso", texto mecanografiado en el Archivo de la Sucesión de Francisco González Gamarra.

GUTIÉRREZ LOAYZA, Julio G., *Sesenta años de arte en el Qosqo*. Cusco, Municipalidad del Qosqo, 1994.

MAJLUF, Natalia, "Nacionalismo e indigenismo en el arte americano", en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 247-258.

RODRÍGUEZ, Inmaculada, "Imágenes para la construcción de la nación", en *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007