

STASTNY MOSBERG, FRANCISCO. *Estudios de arte colonial. Volumen I.* Edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima, 2013, 412 pp., ilustr.

El libro que aquí se reseña es el primero de dos volúmenes previstos que, en conjunto, reunirán los estudios más importantes de Francisco Stastny (1933-2013) sobre arte colonial peruano y latinoamericano. Dicha obra forma parte de la serie «Fuentes para la historia del arte peruano», que es publicada por el Museo de Arte de Lima y el Instituto Francés de Estudios Andinos. La recopilación de los textos de Stastny se hacía necesaria, ya que estos —aparecidos originalmente en publicaciones científicas diversas y a menudo de difícil acceso— continúan siendo un punto de referencia ineludible para los investigadores del arte colonial. Las proliferas selección y edición realizadas por Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro permiten acercarse a una trayectoria crucial para la consolidación de la historia del arte como disciplina académica en el Perú.

Nacido en Praga, Stastny se instaló con su familia en Lima a los ocho años de edad e hizo casi toda su formación escolar y universitaria en nuestro país. Después de cursar estudios superiores en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ganó una beca que, entre 1957 y 1963, le permitió recibir una rigurosa especialización en Suecia, Francia e Inglaterra. A ello se sumarían numerosas estancias de investigación y docencia, así como intervenciones en congresos y simposios, que consolidaron su carrera académica. El renombre internacional que llegaría a alcanzar Stastny se vio justificado por su ejemplar afán de precisión, el cual se tradujo en el constante retorno a ciertos temas de estudio, si bien abordados en cada ocasión desde enfoques distintos. De hecho, algunas de las directrices de su trabajo adquirieron progresiva complejidad por medio de una actualización metodológica permanente, más que por la profundización en fuentes de archivo.

En el texto que inicia la selección, publicado en la década de 1960, sorprende la claridad con la que Stastny traza de forma temprana la que sería una visión sostenida del arte colonial peruano. La tradición pictórica

virreinal andina se define allí como un proceso paulatino de apropiación y reelaboración de modelos europeos que alcanzó autonomía estética definitiva en el Cuzco del siglo XVIII. Stastny identificó la plenitud del lenguaje artístico colonial con la ruptura del ideal mimético sobre el que descansaba la «gran tradición» de Occidente, con lo que planteó un nuevo canon para la valoración estética del arte andino del periodo. Pero el protagonismo que en esta lectura adquiere la diferencia frente al arte culto europeo parece explicar al mismo tiempo el relativo desinterés del autor por los desarrollos pictóricos tardíos más cosmopolitas del virreinato peruano. En efecto, la organicidad del relato de Stastny se sostiene pese a la forma tangencial con la que pareció abordar algunos temas, motivo probable por el que, además, no llegara a plantearse como prioridad la realización de una historia detallada de la pintura virreinal. Todo lo anterior no encerraba una voluntad por reducir la problemática colonial a un marco estrictamente localista; por el contrario, Stastny vindicó la especificidad de la pintura cuzqueña a partir de analogías formales sugerentes como las que trazara con el gótico internacional, estilo que le remitía a sus propios orígenes centroeuropeos. Más aún, el autor dedicó atención permanente a las transmisiones artísticas entre América y Europa, indesligables de la propia condición «colonial» del arte del momento.

Pese a dedicar algunos breves y eruditos artículos a piezas tempranas aisladas, Stastny identificó como el momento fundacional de la pintura virreinal a las décadas finales del siglo XVI y las iniciales del XVII, definidas por la actividad de los italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Este tema lo abordó en dos ensayos importantes y complementarios, publicados respectivamente en 1969 y 1981, cuyas diferencias traslucen una preocupación por alcanzar definiciones teóricas cada vez más exactas. Los estudios de Sydney Freedberg le sirven de base, en el último de ellos, para rechazar el supuesto carácter «manierista» de buena parte de la pintura virreinal, a la cual vinculó más bien con el lenguaje piadoso y didáctico impulsado por la Iglesia luego del Concilio de Trento. Stastny estudió, con idéntico nivel de erudición, los principales ejemplos de arte español existentes en Lima, señalando su

impacto en la pintura y escultura de esta ciudad durante la primera mitad del siglo XVII. En efecto, el autor insertó los desarrollos limeños en el marco del arte peninsular hasta el fracaso del «experimento» naturalista surgido hacia la década de 1630 en la pintura de Lima. Por otra parte, algunos textos de Stastny elaborados desde un enfoque primordialmente iconológico exploran las particulares inflexiones que ya había asumido el lenguaje simbólico europeo en el medio local a mediados del siglo XVII. El autor dedicó, además, algunos estudios a desarrollos artísticos capitalinos más tardíos, como el caso de la escultura ecuestre de Felipe V tallada por Baltasar Gavilán.

Los artículos finales del volumen están dedicados a la transferencia de las tradiciones artísticas occidentales a América, proceso en el cual el grabado tuvo una importancia crucial. Lejos de refrendar el tópico de la plástica colonial concebida como mera copia de estampas, Stastny remarcó la profunda reelaboración de la que fueron objeto las composiciones europeas en manos de artistas locales. El autor argumentaba que, sin mengua de su validez estética, el «arcaísmo» de este resultado final reflejaba la «situación colonial», a la que identificaba con un esquema mental «pre-cartesiano», sujeto incluso a derivaciones sincréticas en el contexto rural (p. 337). Concebido como una suerte de «Medioevo», el universo colonial hallaba así un adecuado correlato visual en el mundo fantasioso e idealizado creado por los maestros cuzqueños del siglo XVIII, cuya pintura se resiste a las clasificaciones estilísticas del arte europeo (p. 340). Más allá de la radicalidad de esta lectura, Stastny advirtió por medio de ella constantes que, salvo en algunos periodos específicos, parecen definir el arte virreinal peruano, como la prevalencia de la función didáctica y la tendencia al estereotipo.

Es necesario destacar el paciente cotejo de fuentes realizado por Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro, toda vez que Stastny reelaboró muchos de sus textos en varias ocasiones, sin que necesariamente estas transformaciones deban interpretarse como una secuencia lineal. Las dificultades enfrentadas por ambos editores son descritas por Rose en la introducción al volumen, así como los criterios que han dado forma al mismo. Igualmente, se brinda una breve pero sentida reseña biográfica del

autor. El pulcro trabajo realizado quizás hubiera podido acompañarse con algunas notas puntuales a pie de página que proporcionaran información desconocida por Stastny en su momento. Se trata de textos en su mayor parte escritos hace varias décadas y, por lo mismo, es comprensible que puedan necesitar de ciertas precisiones que ayuden al lector. De hecho, el propio autor llegó a enmendar alguna apreciación inicial a la luz de la documentación de archivo, y la confrontación entre ambas hipótesis no deja de ser instructiva. Es de esperar que el siguiente volumen no solo mantenga la calidad y el rigor editoriales mostrados en el primero, sino que sea motivo para realizar el aún pendiente balance del aporte de Stastny a la historiografía del arte peruano y latinoamericano.

RICARDO KUSUNOKI
Museo de Arte de Lima