



Lo nacional y lo mestizo. Una lectura sobre las actuaciones de José de Mesa y Teresa Gisbert en el ámbito cultural paceño (1952-1956)*

The National and the Mestizo Matters. A Reading about the Actions of José de Mesa and Teresa Gisbert in the Cultural Field of La Paz (1952-1956)

CARLA GUILLERMINA GARCÍA

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín-
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

cgarci@unsam.edu.ar

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-1908-2064>

Abstract: This article retakes the action of historians José de Mesa and Teresa Gisbert in the political and cultural context after the Bolivian Revolution and their participation in official bodies through publications and other projects associated with the dissemination of art and architecture. The article's main reading underlines the articulation between historiographical resources provided by a developing research area –the Latin Americanist artistic studies– and cultural policies promoted by the governmental level. We argue that, among other points, race mixture as an ideological construction was a key element to guide the art history of the region while boosting official speeches interested in national unity.

Keywords: José de Mesa; Teresa Gisbert; Historiography; Nationalism; Spanish Colonial Art; Cultural Policy; Bolivia.

* Agradezco al Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz por brindarme recursos para avanzar con este trabajo en el marco de una beca para una estancia de investigación posdoctoral. Agradezco también a la Universidad Mayor de San Andrés y al Instituto de Estudios Bolivianos por el acceso a sus bibliotecas y hemerotecas.

Resumen: Este artículo recupera la actuación de los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert en el contexto político-cultural posterior a la Revolución Boliviana y su participación en organismos oficiales mediante publicaciones y otros proyectos asociados a la difusión del arte y la arquitectura. La principal línea de lectura subraya la articulación dada entre los recursos historiográficos provistos por un área de investigación en desarrollo –los estudios artísticos americanistas– y las políticas culturales impulsadas desde el ámbito oficial. Sostenemos, entre otros puntos, que el mestizaje como construcción ideológica resultó clave para encauzar una historia del arte para la región al mismo tiempo que fortalecía discursos oficiales interesados en la unidad nacional.

Palabras clave: José de Mesa; Teresa Gisbert; Historiografía; Nacionalismo; Arte colonial; Políticas Culturales; Bolivia.

Las figuras de José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926-2018) identifican un ciclo significativo para el desarrollo de los estudios americanistas desde la segunda mitad del siglo xx, en particular aquellos destinados al arte y a la arquitectura del período colonial en Sudamérica. Una constante en la trayectoria profesional de estos historiadores concierne a sus sólidas intervenciones en circuitos profesionales ligados al ámbito universitario y al impulso de establecer conexiones con espacios transregionales, principalmente a través de publicaciones (García 2020). Sin embargo, no han abundado los estudios específicos relativos al contexto en el que se gestaron sus primeros intereses de investigación y al impacto que estos tuvieron en la conformación de una historia sobre el patrimonio artístico surandino. Por lo expuesto, el objetivo de este artículo es recuperar los primeros años de sus intervenciones en Bolivia dentro del proyecto cultural posrevolucionario gestado en torno a la Alcaldía de la Paz, y dar cuenta de qué manera contribuyeron a la definición de una nueva área de investigación atravesada por las particularidades de dicho contexto político.

La principal idea de la cual partimos es que en la definición de un objeto de estudio preciso, que tuvo como aporte más sólido la reconsideración del pintor Melchor Pérez Holguín, se entrelazaron intereses oficiales asociados a una “renovación” de la cultura boliviana y sus instituciones. Los proyectos impulsados desde la Alcaldía, con foco en el desarrollo editorial, favorecieron la participación de Mesa y Gisbert, la difusión de sus propias investigaciones y los vínculos con áreas que trascendían los estudios artísticos, como la historia, la arqueología y la literatura. En este marco, nociones como las de “arte mestizo” o “arte popular”, aplicadas a las producciones culturales en un sentido amplio, resultaron efectivas para la postulación de ideas de unidad nacional en los discursos oficiales, lo que produjo de manera paralela un impacto en los escritos sobre arte y arquitectura producidos en este período. Precisamente, este trabajo se sitúa en los estudios de historiografía del arte en América Latina y en las condiciones de profesionalización de las figuras que condujeron la recuperación del patrimonio y su difusión a través de diversos canales, tanto académicos como no académicos. El caso de Mesa y Gisbert es particular porque sus trabajos emergieron en un momento de formación del campo, cuando los historiadores del arte comenzaban

a explorar un acervo material que no había contado, hasta ese entonces, con estudios exhaustivos. En ese ámbito, ambos constituyeron un modelo para sus propios contemporáneos, como expresaba el historiador argentino Héctor Schenone: “Los esposos Mesa Gisbert pertenecen a ese grupo de personas que se dedican pacientemente a la investigación en archivos, a la búsqueda por iglesias, a veces perdidas en las montañas, de las obras que aún quedan por conocer, fotografiándolas y catalogándolas” (Schenone 1957, 136).

La organización de este escrito prioriza distintos escenarios en relación con las intervenciones de Mesa y Gisbert en la década de 1950. Los dos apartados iniciales se detienen, respectivamente, en los primeros pasos de los historiadores en la definición de un objeto de estudio orientado a la recuperación de la cultura en el Alto Perú y en la relevancia que, por los mismos años, despertaba el pasado colonial en el interior de las políticas promovidas por la Alcaldía paceña. Las siguientes secciones recalcan en dos episodios muy relevantes para comprender el momento que estamos analizando. Primero, la organización de la Exposición de Artesanía Popular Indo-Mestiza, que tuvo a Mesa y Gisbert entre los organizadores y como autores del texto del catálogo. En segundo lugar, se analizan aspectos del libro *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato* (1956), una obra clave para comprender la aplicación efectiva del concepto de mestizaje sobre el patrimonio artístico de los siglos XVII y XVIII. A lo largo del texto nos valdremos de diversas fuentes (bibliográficas, hemerográficas, documentos oficiales) para reponer la particularidad de los proyectos considerados y los respectivos cruces con el temprano programa historiográfico de los autores.

LA MIRADA HACIA EL ALTO PERÚ

La predisposición de Mesa y Gisbert para estudiar de forma sistemática el arte colonial boliviano surgió en Europa. Formados como arquitectos en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), realizaron estudios de posgrado en España, donde tuvo lugar la anécdota fundacional protagonizada por Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta. Los catedráticos españoles, referentes en la creación de puentes intelectuales entre el Viejo Continente y América, los motivaron a revisar la producción de Holguín, el célebre pintor del siglo XVIII activo en Potosí (Mesa Gisbert 1998). Este punto de partida se materializó en un texto temprano¹ dedicado a recuperar el manuscrito *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns de Orsúa y Vela e identificar la fábrica de los edificios coloniales más significativos, así como sus posibles artífices (De Mesa y Gisbert 1950). En ese marco, los autores señalaban con extrañeza la falta de referencias directas a Holguín por parte del cronista, a pesar de haber sido su coetáneo.²

¹ El trabajo fue delegado por Marco Dorta, según indican los autores en nota al pie.

² Este trabajo fue retomado y ampliado por los autores años después en un artículo de la revista *Khana* (De Mesa y Gisbert 1955a).

El primer estudio dedicado al pintor data de 1952 y se publicó a través del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (De Mesa y Gisbert 1952). Precedido por una introducción breve sobre la presencia de artistas en el Alto Perú, el texto se centra en la figura de Holguín, recupera los escasos datos biográficos disponibles y luego su producción artística, que se encuentra dividida por épocas y de acuerdo con un sentido cronológico y evolutivo: de los primeros encargos a los grandes cuadros de composición, de sus últimas obras firmadas a la formación de un taller. La potencia del modelo planteado no puede separarse del contexto de producción de este escrito.³ Lejos de las obras de Holguín y de las fuentes primarias, las bibliotecas que los historiadores tenían a disposición en España les proveían de bibliografía erudita así como de una tradición editorial que, dentro del Laboratorio, pivotaba entre la exhaustividad del *catalogue raisonné* y la eficacia del formato biográfico en la articulación de las etapas de la vida del artista con su obra.⁴ Sin embargo, el estudio de los bolivianos sienta aquí las bases de un proceder metodológico que caracterizó su enfoque profesional en las décadas venideras: la atención puesta en el análisis de las obras para la individualización de un estilo, el auxilio de las estampas para la identificación de fuentes compositivas e iconográficas, y la elaboración de un panteón artístico que en ese entonces comenzaba a perfilarse para el área andina. La caracterización de Holguín como “[...] el gran maestro mestizo [...] la figura cumbre de la pintura altoperuana” (De Mesa y Gisbert 1952, 214) y expresiones acordes sobre Bernardo Bitti y Diego Quispe Tito en estudios posteriores confirman este propósito historiográfico (De Mesa y Gisbert 1955b, 1961a, 1961b, 1962a).

Junto con la investigación sobre el pintor potosino, que pocos años después despuntó con la aparición de *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato* (De Mesa y Gisbert 1956), los escritos de este período revelan la intención de destacar el arte del Alto Perú como un área susceptible de futuros desarrollos. En “Noticias para la historia del arte en La Paz” (De Mesa y Gisbert 1953), señalan la atención que recibieron Potosí y Sucre por parte de los estudiosos, mientras que otros departamentos y sus territorios aledaños recién comenzaban a ser atendidos, entre ellos La Paz. En el artículo en cuestión presentan una síntesis histórica de cada provincia además de una descripción de sus principales templos, los cuales, en palabras de los autores, eran desconocidos por las bibliografías artísticas y recobrados en esta oportunidad a partir de un trabajo riguroso sobre libros y documentos de diversa procedencia.

Estas intervenciones que estamos recuperando deben situarse en una trama regional que desde hacía unos años comenzaba a establecer instituciones especializadas para los estudios artísticos, como el Instituto de Arte Americano de la Universidad

³ De acuerdo con Mesa Gisbert (1998), los historiadores contrajeron matrimonio en La Paz en octubre de 1950 y permanecieron en Europa por el lapso de tres años. Véase también el apartado biográfico de Arze *et al.* (1998).

⁴ Esta orientación se verifica en la colección “Artistas andaluces” dentro del Laboratorio, cuyo formato luego se trasladó a la serie Artes y Artistas del Instituto Velázquez de Madrid cuando pasó a estar bajo el liderazgo de Angulo Íñiguez desde 1953.

de Buenos Aires,⁵ y publicaciones orientadas a la recuperación de fuentes documentales y al registro *in situ* del patrimonio por parte de los investigadores. La necesidad de ampliar el repertorio de obras significativas del arte colonial en Sudamérica para incorporar otras zonas de expansión político-religiosa de la Corona, demandaba una nueva disposición profesional basada en un análisis primario y en los viajes por los pueblos de doctrina para la exploración de sus respectivos archivos locales (García 2020). En esa línea, se ha destacado la pertenencia de Mesa y Gisbert a un círculo historiográfico inmediato a la Revolución Boliviana y floreciente durante los gobiernos emenerristas conocido como “Generación del ‘52” (Medinacelli 2012), que centró su interés en la historia del período colonial y en la relevancia metodológica de una base documental para su escritura. Al interior de este contexto intelectual conformado por “historiadores de oficio”⁶ de gran peso en la organización de archivos y bibliotecas nacionales, como Gunnar Mendoza, Alberto Crespo y Mario Chacón, el aporte de los Mesa resultó destacado. El volumen y trascendencia de sus publicaciones y la especialidad que inauguraron para los estudios patrimoniales desde una mirada profesional, contribuyeron a delinear una historia artística de Bolivia y, en particular, a volver la mirada sobre un pasado colonial postergado por la intelectualidad del país como legado cultural (Nicolas y Quisbert 2014).

LA PAZ, CENTRO DEL MESTIZAJE

Los estudios que han caracterizado las políticas culturales desarrolladas a partir de la Revolución Nacional señalaron un proceso de transformación abierto desde la posguerra del Chaco y durante los primeros gobiernos del MNR; es decir, un período de transición que se abocó –por parte de los militares y de la clase política– al aliento de un sentimiento nacional puesto en la recuperación de las manifestaciones populares y que preparó las condiciones para los cambios que se profundizaron desde 1952 (Rossells 2015; Sanjinés 2005). Como ha señalado Beatriz Rossells (2015), prevaleció una visión pragmática de la cultura atravesada por las acciones de propaganda fomentadas desde el gobierno revolucionario para la incorporación de las masas en un sentido genérico y en detrimento de la especificidad étnica de cada grupo nativo. La recurrencia a un aparato simbólico asociado a las culturas autóctonas y a su pasado precolombino en las celebraciones oficiales acompañó este tipo de prácticas y se consolidó en distintas acciones institucionales. El discurso del mestizaje, como dispositivo orientado a esconder la subalternidad y la violencia impuesta sobre la población indígena al tiempo que promovía su integración forzada en una identidad nacional homogénea, cristalizó en

⁵ Ambos fueron asiduos colaboradores de la revista *Anales* publicada por dicho Instituto. El primer artículo que presentaron allí estaba dedicado al levantamiento y análisis de la planta de una iglesia cochabambina (De Mesa y Gisbert 1954).

⁶ La creación de la carrera de Historia en la UMSA data de 1965.

una visión telúrica y ornamental; en palabras de Silvia Rivera, la táctica de borrar la memoria indígena y aislar su cultura material en los museos como testimonio de un pasado remoto, se “reactualizaba en los márgenes de lo público a través de la emblemática del folclor” (Rivera Cusicanqui 2015, 94).

Caracterizada como de un marcado “populismo municipal” subordinado al proceso de constitución estatal (Blanco Cazas y Sandoval 1993, 30), la Alcaldía de La Paz tuvo un papel central en la promoción de numerosas iniciativas relacionadas con el arte y el patrimonio. A poco de iniciada su gestión, el alcalde Juan Luis Gutiérrez Granier expresaba la centralidad otorgada a los proyectos culturales en el marco de la actividad comunal y auguraba una transformación institucional efectiva como principal precepto revolucionario.⁷ Las acciones más relevantes concernían a la creación de la Dirección General de Cultura en 1953 y a iniciativas concretas que hacían pie, entre otras actividades como los concursos autóctonos, los festivales y las exposiciones, en las publicaciones. En efecto, el sello editorial “Biblioteca Paceña” y *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* constituyeron el núcleo duro desde el cual se elaboraba y se difundía la idea de cultura que primaba como norte político y que el alcalde enunciaba con firmeza en sus primeros discursos oficiales:

El objetivo se ha encaminado a estudiar con método el pasado pre-hispánico, a exaltar el factor criollo, mestizo e indígena de las manifestaciones artísticas y musicales; en fin, a remarcar lo genuinamente boliviano, desterrando el desdén de las clases superiores expoliadoras hacia lo vernacular y su afán extranjerizante y colonialista. Se procura, en resumen, aportar un grano de arena al forjamiento de la Patria, cuyos rasgos culturales se deben caracterizar por notas diferenciales propias, que surjan de su gloriosa raigambre indo-mestiza (Gutiérrez Granier 1953, 18).

Estas operaciones sobre el pasado no resultaban inaugurales para la dirigencia política del país a pesar de los cambios producidos en su signo político. Como ha estudiado en profundidad Cecilia Wahren (2016), desde las primeras décadas del siglo xx la élite liberal promovió imágenes y sentidos de la indianidad como elemento autóctono y produjo una integración subordinada del indígena en el marco del proyecto modernizador que colocaba a la Paz como nuevo centro político. En línea con el fragmento del discurso de Granier, pueden comprenderse las acciones tempranas (consolidadas en la década de 1930) de revalorización del sitio de Tiahuanaco como símbolo nacional y la presentación de bailes, música y rituales indígenas en torno a las ruinas. A modo de recreación de un pasado que era puesto en escena desde una valoración exotizante, estas intervenciones buscaban crear un lazo inalterado entre las comunidades nativas contemporáneas y el pasado prehispánico y reificaban aquellas prácticas culturales al ubicarlas dentro de un folclore nacional (Wahren 2016).

⁷ Vale aclarar que Gutiérrez Granier ejerció el cargo con anterioridad y en 1945 creó el Consejo Departamental de Cultura, que dejó de funcionar en julio del año siguiente con el derrocamiento y asesinato de Gualberto Villarroel.

Estas prácticas se reafirman con nuevos matices en el contexto que estamos considerando y toman forma en intervenciones concretas protagonizadas por el mismo Gutiérrez Granier. Una muy particular tiene lugar en el álbum titulado *La Paz* (Thorlichen 1956), constituido por fotografías del artista hamburgués Gustavo Thorlichen y un prólogo del alcalde junto a su retrato y firma.⁸ Sus palabras enfatizan el carácter único de la ciudad como espacio que conjuga en sí mismo la raíz nativa aimara, la herencia hispánica de los edificios barrocos y un desarrollo urbano, que, pese a los obstáculos impuestos por la topografía, avanzaba gracias a las obras municipales. La selección de las fotografías que conforman el álbum, así como las frases que las acompañan, ratifican el discurso elaborado desde el prólogo, en sintonía con expresiones del tipo: “La intensidad cromática de su paisaje se acentúa con la presencia del indígena, cuyas diversas manifestaciones ponen sus notas llamativas en las calles” (Thorlichen 1956, s. p.). Intercala, para ello, escultura monumental tiwanacota, imágenes de la ciudad colonial y moderna, vistas de los valles del Illimani y, bajo una mirada que enmarca al indio en determinadas actividades urbanas (el mercado) y culturales (las danzas y los trajes coloridos), mantiene las acciones de folclorización que hemos mencionado respecto de los antecedentes estudiados por Wahren. En ese sentido, como señala Sanjinés, la Revolución encaró un “disciplinamiento cultural” (2005, 18) que no logró alterar los condicionamientos sociales de la propia estructura colonial del poder.

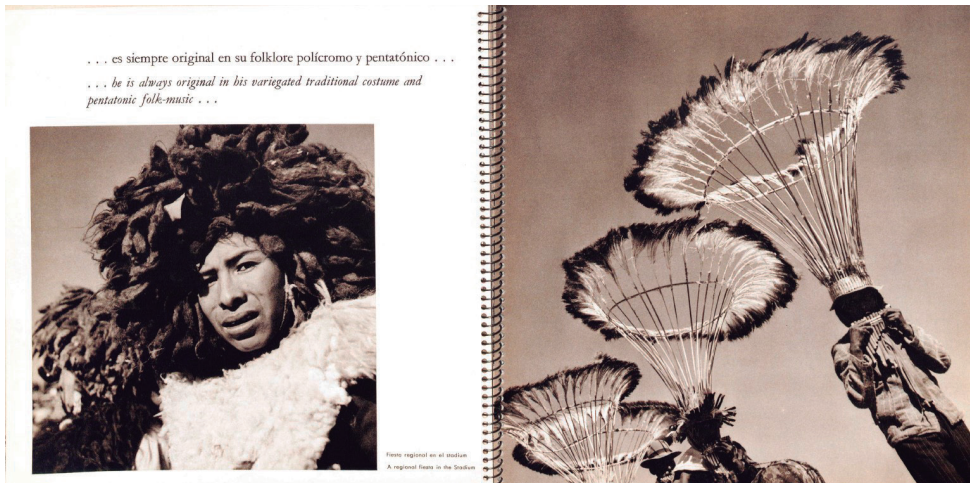


Fig. 1: Láminas del álbum *La Paz* con fotografías de Gustavo Thorlichen (1956, s. p.), publicado por la Alcaldía Municipal.

En este escenario institucional signado por el liderazgo de Gutiérrez Granier y la presencia de Jacobo Liberman como director general de Cultura, Mesa y Gisbert

⁸ Se trata de una edición bilingüe (español-inglés).

mantuvieron un rol activo. José de Mesa participó del Consejo de Cultura⁹ y motorizó actividades concretas. Entre ellas, la propuesta para una exposición dedicada a Melchor Pérez Holguín con motivo de las fiestas julias, basado en el propósito “[de] que el público conozca las obras del renombrado artista potosino ya que se habla mucho de él [...]”.¹⁰ Mesa estaba en lo cierto: la figura de Holguín despertaba el interés de diferentes proyectos. De hecho, en paralelo a la planeada por el arquitecto, se interpuso otra exhibición organizada por el Ministerio de Educación, lo que generó resquemores institucionales. En esa línea, volcada a la revalorización de la colonia y a la idealización de la Villa Imperial de Potosí como ícono de aquel pasado (Nicolas y Quisbert 2014), deben considerarse otros proyectos de difusión. En 1954 el Instituto Cinematográfico Boliviano produjo el corto documental *Melchor Pérez Holguín* con la dirección de Waldo Cerruto (Susz 1991), proyectado al año siguiente en la Semana de la Cultura organizada por la Alcaldía. El corto, que obtuvo el segundo premio en un festival realizado en la UMSA, fue considerado “la primera película de arte que se hace en Sudamérica”.¹¹ A su vez, el espacio museográfico (en un período que le dio particular relevancia a este tipo de narrativas y creó para ello nuevas instituciones), consolidó la recuperación de Holguín iniciada por el pintor Cecilio Guzmán de Rojas, quien había reunido esfuerzos para conformar una pinacoteca durante su labor como Director de la Escuela de Bellas Artes de La Paz en la década de 1940 (Villegas de Anieva 2005; González Orosco 2018). En 1956 se inauguró la sala de exposiciones “Melchor Pérez Holguín” que pasó a reunir dicho acervo, luego enriquecido por la colección del Banco Central.¹² Como hemos mencionado, el interés de Mesa y Gisbert por la figura de Holguín preexistía a estas acciones del mundo de la cultura en el contexto político-cultural que estamos recuperando; no obstante, estas adquieren relevancia para comprender la formulación del libro que publicaron en 1956, así como el alcance de su fortuna crítica en el ámbito local.

Vincent Nicolas y Pablo Quisbert (2014) han pensado la labor de Mesa y Gisbert como parte de las intervenciones sostenidas por los intelectuales y funcionarios cultu-

⁹ Es necesario agregar que fueron apartados de la Dirección de Cultura luego de la aparición, en 1958, del *Manual de Historia de Bolivia* que escribieron junto con Humberto Vázquez Machicado, el cual desató una polémica debido a la interpretación que éste hacía sobre la figura de Pedro Domingo Murillo. Véase Nicolas y Quisbert (2014).

¹⁰ “Reuniones del Consejo Municipal de Cultura”, *Khana* 5-6 (1954): 202. Esto motivó averiguaciones sobre aquellas obras de Holguín en manos privadas, además de las que serían requeridas en préstamo a la colección del Banco Central. Esto da cuenta de una clara intención de reunir un corpus lo más exhaustivo posible, aunque al momento no hemos dado con información precisa sobre la realización de dicha exhibición. Creemos que finalmente se concretó dos años más tarde a partir de las obras expuestas en la sala que llevó el nombre del artista (Villegas de Anieva 2005).

¹¹ “Cine de arte”, *La Última Hora* (La Paz), 29 de octubre de 1955; reproducido en *Khana* 13-14 (1955): 244.

¹² Durante su gestión como ministro de Educación desde 1960, José Fellman Velarde impulsó el proyecto de crear un Museo Nacional de Arte a partir del repertorio reunido. Mesa y Gisbert fueron los encargados de restaurar el edificio destinado –la Casa de los Condes de Arana– y de adaptarlo a un espacio de exhibición, tareas culminadas en 1965 (De Mesa y Gisbert 1969).

rales en el período post 52, las cuales estuvieron particularmente enfocadas en la recuperación del legado colonial. Los autores encuentran una posición abierta plasmada en discursos y en prácticas concretas; por un lado, el pasado colonial como imagen de un sistema opresivo que colocaba a la Revolución como disolución de aquel estado de cosas, y, por otro, un período susceptible de una firme puesta en valor del patrimonio bajo los auspicios del mestizaje como lema de la nacionalidad. En efecto, el cese, por parte de la producción historiográfica contemporánea, de la “leyenda negra” como modelo interpretativo sobre el período, constituyó una perspectiva explícita en los textos producidos por Mesa y Gisbert. En un artículo aparecido en *Khana*, donde retomaban la senda abierta por los estudios de Enrique Finot y Eduardo Diez de Medina para abordar nuevamente la obra de Arzanz de Orzúa y Vela, referían: “En conjunto como documento social de comprensión de una época, casi no tiene paralelo [...] sus frases nos hacen comprender y amar la modalidad de una época entenebrecida por la leyenda negra” (Mesa y Gisbert 1955a, 153).

Otro punto para destacar entre los argumentos de Nicolas y Quisbert radica en la construcción del patrimonio artístico virreinal –principalmente arquitectónico– y junto con él, del barroco andino o mestizo como pilar de la nacionalidad.¹³ La estrategia que identifican los autores consiste en traer al presente el papel de los artífices indígenas en términos de una resistencia al orden español, que habría subsistido como manifestación de rebeldía en los monumentos civiles y eclesiásticos de la época virreinal. Esta interpretación, que ellos rescatan puntualmente de un comentario de Jacobo Liberman sobre *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato* (De Mesa y Gisbert 1956), ya contaba con una tradición dentro de la historiografía artística en los escritos de Ángel Guido desde décadas atrás, al cual volveremos más adelante. Por lo pronto, vale la pena recuperar un texto temprano de los historiadores, también aparecido en *Khana* y dedicado precisamente a “El estilo mestizo en la arquitectura virreinal boliviana” (De Mesa y Gisbert 1955c).¹⁴ La orientación de este escrito tiende a esclarecer en qué consiste el elemento mestizo en edificios que mantienen en planta la estructura europea, pero presentan una “decoración mestiza” con motivos vegetales y animales que invaden dicha organización hasta prácticamente desdibujar sus superficies. A su vez, la necesidad de historiar y ordenar en un tiempo y espacio preciso el origen y desarrollo de este estilo los conduce a recuperar obras claves de Potosí y el área circuntiticaca del siglo XVIII, a postular posibles modelos de estas formas decorativas provenientes de la orfebrería y la circulación de grabados en contextos misionales, así como a reafirmar la proliferación de un estilo propio, “producto de la raza”. No obstante, este enfoque prudente evadía la posibilidad de ubicar a la mano de obra indígena en una actitud

¹³ En la misma medida, señalan los autores, que el sitio de Tiahuanaco, el cual por aquellos años se consolidaba en el imaginario cultural gracias a la profundización de los estudios arqueológicos bajo el liderazgo de Carlos Ponce Sanginés. Sanginés se desempeñaba a su vez como Oficial Mayor de la Municipalidad.

¹⁴ Poco después, este artículo junto con “La iglesia de Caquiaviri” (De Mesa y Gisbert 1955d), se distribuyó de manera independiente, como separata de los números 7 y 8 de la revista, *Khana* 9-10 (1955): 204.

de insurrección y ponía el acento en la posibilidad de organizar, a partir de recursos historiográficos efectivos, la existencia de un modo de hacer característico de la región. Sin ir más lejos, dentro del mismo número de *Khana*, la poetisa Yolanda Bedregal vuelve sobre este tema en un artículo titulado “Contribución del indio boliviano a la arquitectura, escultura y pintura” y empalma en su enfoque con las ideas de Mesa y Gisbert: “Pese a la especulaciones entusiastas de los colonialistas, y pese a todo el peculiar sello de la arquitectura mestiza, debemos admitir que la contribución del indio ha sido grande, casi absoluta, en la mano de obra; pero mínima en la artística, si por este término debemos tomar la actividad consciente o intuitiva esencial” (Bedregal de Conitzer 1955, 54).

TRAJES TÍPICOS Y MESTIZOS DE EXPOSICIÓN

Dentro de este ciclo temprano en la carrera de los historiadores, donde se advierte un interés hacia determinados objetos de estudio y formulaciones conceptuales para abordarlos, se destacan algunas intervenciones muy cercanas a la disposición discursiva que regía las políticas de la Alcaldía. Este es el caso de la Exposición de Artesanía Popular Indo-Mestiza, realizada en 1955 en homenaje a la Revolución de 1809 y en conmemoración del II aniversario de la Reforma Agraria. La organización del evento estuvo a cargo de Liberman y otros miembros del Consejo participaron de la puesta en marcha. Entre ellos, Mesa y Gisbert, que además elaboraron el texto central del catálogo de la muestra.¹⁵ La exhibición partía de motivaciones concretas y el discurso de Gutiérrez Granier durante la apertura las expone con claridad: impulsar, por un lado, el desarrollo de la artesanía popular para incorporarla a un “mercado seguro” que resulte visible desde el extranjero y permita proteger a las economías familiares.¹⁶ Por otro lado, el proyecto de la exposición de artesanía se orientaba a preparar las condiciones para un museo en proceso de organización, que se llamaría “Emeterio Villamil de Rada” y que estaría dedicado a este repertorio de objetos (Municipalidad de La Paz 1956).¹⁷

El sentido del par “indo-mestizo” en el título de la exhibición y la operación integradora que se extendía sobre el arte indígena, que negaba cualquier conflictividad o

¹⁵ El texto fue reproducido casi en su totalidad en De Mesa y Gisbert (1955e). No hemos dado con datos precisos sobre el sitio donde se montó la exhibición, que tuvo lugar entre agosto y septiembre de 1955. De acuerdo con el catálogo se incluyeron más de 500 piezas divididas en 15 secciones: trajes típicos, máscaras del folclore nativo; organografía musical indígena; cerámica moderna, cerámica precolombina, tejidos, cestería, artes del cuero, juguetería, artes de la madera, instrumentos de labranza, platería, artes del metal, artesanía colonial y piezas misceláneas (De Mesa y Gisbert 1955f).

¹⁶ “El arte popular mejor que cualquier otro revela las características de una cultura”, *Khana* 11-12 (1955): 213-215.

¹⁷ La creación de este espacio tan significativo para la comuna partía de la expropiación del edificio histórico conocido como Casa de los Condes de Arana y también de las piezas prehispánicas del autodenominado “Museo Buck”, reunidas por el coleccionista alemán Fritz Buck (Municipalidad de la Paz 1954).

posición subalterna en torno a su producción,¹⁸ también se expresa con nitidez en las palabras del alcalde, cuando expresa: “si bien en sus manifestaciones prima el carácter indígena, quienes la realizan ya no son indios, sino mestizos [...]”.¹⁹ Lo “popular”, que conformaba las bases del proyecto de cultura de la Alcaldía, se presentaba en posición antagónica frente a lo “culto”. Para ser más precisos, avivando un contraste entre la “cultura oligárquica” y su autorreferencial “arte por el arte”, y la creación artística en favor de la educación del pueblo (Municipalidad de La Paz 1954). Por eso no podemos pasar por alto ciertas normativas que, contemporáneamente, comenzaban a caer por aquellos años sobre la feria de Alacitas, orientadas a preservar el arte nacional y a censurar el espíritu comercial que estaba tomando el evento con la inclusión de “juguetes de fabricación a máquina y sin mérito estético alguno”.²⁰ Para ello, se invitaba a los artesanos a participar con creaciones inspiradas en motivos nativos y se instrumentaban ciertos estímulos como premios, que consistían en la entrega de herramientas de trabajo.

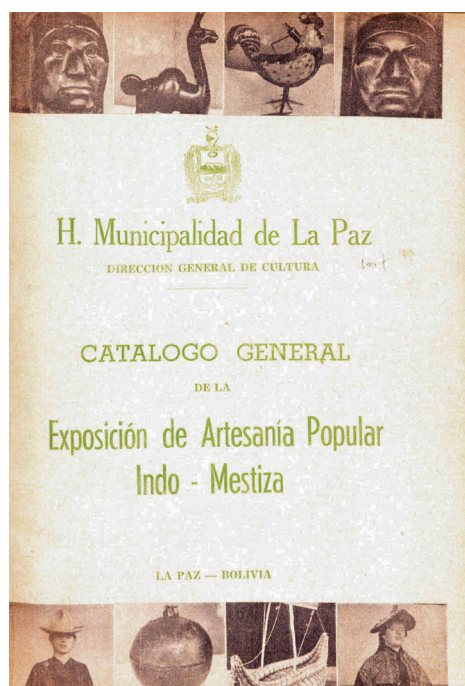


Fig. 2: Portada del *Catálogo general de la Exposición de Artesanía Popular Indo-Mestiza* organizada por la Alcaldía Municipal en 1955.

¹⁸ Sobre este tipo de operaciones en torno al arte indígena tomamos las reflexiones de Bovisio y Penhos (2010).

¹⁹ “El arte popular mejor que cualquier otro revela las características de una cultura”, *Khana* 11-12 (1955): 213.

²⁰ “Ordenanza N° 0064/53”, *Khana* 3-4 (1954): 183.

La propuesta conceptual plasmada en el texto del catálogo dialoga con el discurso de Gutiérrez Granier y se asienta sobre dos objetivos. El primero, recuperar aquellas producciones populares que carecían de estudios previos, lo que demandaba un proceso de selección de las técnicas asociadas a “objetos útiles”, como los textiles, la cestería y el metal. Pero a su vez, y esto corresponde al segundo objetivo, se traza una continuidad histórica desde el período prehispánico, la colonia y la propia contemporaneidad, dentro de la cual la etiqueta “artesanía boliviana” se arraiga como patrimonio común: “En los grupos hoy muy dispersos de nuestros indígenas y mestizos, alientan los antiguos gremios virreinales y en sus obras se trasluce la maestría de quienes cuentan en su historia con artífices como los que crearon Tiahuanacu” (De Mesa y Gisbert 1955f). Esta posición frente a un corpus de objetos “populares”,²¹ contenía a su vez ciertas valoraciones, y, aunque los autores no pierden de vista particularidades locales, esto no se extiende a la totalidad de los objetos. La artesanía prehispánica se concentra en Tiahuanacu como principal legado de las artes y oficios, y adoptan los aportes de Carlos Ponce Sanginés respecto de la periodización y la caracterización general de la cultura. Es decir que, aunque lo popular fundía sus cimientos en aquel pasado, era un período de escaso desarrollo dentro de la exposición. La colonia abre un nuevo panorama con la presencia de los gremios y sus divisiones en especialidades, donde artífices indios y mestizos adquirieron distintos oficios: plateros, imagineros,²² tejedores, mientras el período republicano y posteriormente el siglo xx son rescatados principalmente por sus ferias regionales. En el caso de La Paz es la feria de Alacitas y con ella, un heterogéneo grupo de objetos (como los juguetes y otras piezas reunidas como “misceláneas”) que conservaban las técnicas del pasado. De este modo, el mayor peso de la exhibición recae sobre las máscaras y los trajes típicos, al punto de que se exhiben, por un lado, cuatro vestimentas completas propias de los departamentos de Chuquisaca y Potosí, y por otro, un grupo de once personas (nueve campesinos, un pescador y una niña indígena) como modelos vivos de esa tradición vigente. Ellos ocupan, al igual que los objetos, una descripción precisa en el catálogo, como sujetos anónimos: “A- 006.- Campesina de la Isla del Sol, Lago Titicaca. Dep. La Paz. Usa: Phantta, cubre cabeza; jubón decorado con trencillas blancas; pollera de bayeta roja; camisas y abarcas” (De Mesa y Gisbert 1955f, 19).

La exposición de seres humanos tiene una larga data desde la modernidad temprana que excede los propósitos de este artículo.²³ Sin embargo, y aunque desconocemos

²¹ En el texto que estamos considerando los autores definen lo popular como una expresión del pueblo, y agregan: [...] en él participan no solo las minorías occidentalizadas, sino sobre todo el pueblo mismo, que arrastra en sí mismo el caudal de la tradición” (De Mesa y Gisbert 1955f, 18).

²² La imaginería comprende la escultura devocional realizada en madera policromada a la cual se le incorporan otros materiales para dar forma a la figura y ornamentar sus telas, mediante técnicas como el dorado y el esgrafiado. En ocasiones se utilizaban almas de madera a la que se le colocan trajes, conocidas como “imágenes de vestir”.

²³ Báez y Mason (2006) hacen un recorrido histórico de este fenómeno para luego concentrarse en las exposiciones antropológicas de nativos mapuches y fueguinos durante el siglo xix en Europa.

las condiciones en las que incorporaron estas personas en el marco de la muestra, el ejemplo explica la transgresión de ciertos límites en vías de consolidar la folclorización, y de su mano la sectorización social de indios y mestizos. Esto nos conecta con la lectura de Wahren (2016) sobre la integración simbólica de los indígenas en las fiestas cívicas;²⁴ cuando participaban de los bailes en sitios habilitados para tal fin, pero tenían vedada la libre circulación en el espacio público. De ese modo, la participación tomaba el carácter de exhibición y se los situaba como objeto de contemplación a la vez que contenidos dentro de una imagen del folclore nacional. Sin ir demasiado lejos con los ejemplos, dos años antes de la exposición de artesanías había tenido lugar en la Casa de Murillo la inauguración de la “Sala de la Máscara.”²⁵ Allí, el arqueólogo Maks Portugal declaraba, en un deseo de detener el tiempo: “Es muy notable el hecho de que los campesinos estén avandonando [sic] por completo el uso de los disfraces y máscaras tradicionales que hasta hace medio siglo eran habituales, existen algunos documentos gráficos en los que se puede apreciar la forma de los disfraces, aunque sospechamos que no eran tan puros como los que se usaba[n] durante la colonia” (Portugal 1954, 155).

Ahora bien, ¿cómo contribuye esta exposición para repensar la actuación de Mesa y Gisbert? En principio, comprueba un rol activo de los relatos historiográficos en el diseño de una tradición, es decir, en la articulación de saberes en un proceso de expansión (el caso de la arqueología boliviana y los estudios coloniales) en la definición de prácticas oficiales. El análisis de *Holguín* como obra consagratoria de los historiadores bolivianos nos permitirá volver sobre estos temas, principalmente sobre interpretaciones cercanas a la idealización del mestizaje como principal matriz de análisis.

UN MESTIZO EJEMPLAR

Holguín y la pintura altoperuana del virreinato (1956) fue el primer libro dedicado a un artista colonial sudamericano publicado por una institución oficial.²⁶ Logró destacarse dentro de Bolivia no solo por el tema abordado, inédito hasta ese momento dentro de los volúmenes impulsados por la Biblioteca Paceaña, sino también porque sentó un precedente para proyectos posteriores ligados con esta temática. Como ha señalado la propia Gisbert, *Holguín* los consagró como historiadores profesionales y, al mismo

²⁴ Respecto de las fiestas julias celebradas entre fines de la década de 1920 y principios de 1930. La identificación de la autora de presiones por parte de las autoridades locales y de resistencias de los bailarines indígenas para concurrir a estas celebraciones denota un conflicto más amplio donde se filtraba, a su vez, la opresión vigente en el ámbito rural y el sistema de haciendas (Wahren 2016).

²⁵ “Sala de la Máscara”, *Khana* 3-4 (1954): 139. En el programa de la inauguración se consignan presentaciones de música nativa, como la Diablada de Oruro, interpretada por la Banda Municipal Eduardo Caba.

²⁶ Podríamos decir que se trató del estudio más temprano sobre un artista del período virreinal nacido en América española a nivel continental, en tanto su exhaustividad resultaba superadora de otros formatos en los que habían circulado hasta ese momento la nota biográfica (boletines, compilaciones, revistas) o la consideración de trayectorias dentro de formatos enciclopédicos. Para el caso que nos ocupa cabe mencionar a Rubén Vargas Ugarte y Luis Subieta Sagárnaga.

tiempo, instaló al arte virreinal como un área de estudios en el ámbito local (Arze *et al.* 1998). Es interesante observar que el contexto inmediato que bordeó la publicación del libro se acompañó de conferencias brindadas por los propios autores para divulgar sus pesquisas. En una de dichas presentaciones, celebrada en el Colegio Alemán Mariscal Braun,²⁷ la autora rebatía interpretaciones comunes en torno a la pintura alto-peruana y, en primer término, sobre su carácter anónimo. Los nombres de Bitti, Fray Diego de Ocaña, Leonardo Flores, Francisco Javier de Cuenca, entre los más de cuarenta que, de acuerdo con Gisbert, se hallaban documentados, les proporcionaba una autoría posible a aquellas imágenes dispersas en edificios religiosos y pinacotecas públicas y privadas a la vez que trazaban una genealogía cultural para el arte de la región. Asimismo, la conferencista recuperaba la idea de una pintura mestiza sobre la cual era necesario hacer precisiones. En ese punto acercaba una distinción concreta basada en el funcionamiento simultáneo de dos escuelas durante la colonia; una ligada a talleres de tradición académica conformada por artífices europeos, indios y mestizos, y otra, más estereotipada y preciosista, carente de un influjo directo de carácter peninsular, italiano o flamenco. El peso de este argumento la conducía a ubicar con mayor claridad el lugar de Holguín como un artista culto y a enfatizar el mestizaje cultural que había operado en su obra en términos de una adopción positiva de la tradición figurativa europea.²⁸

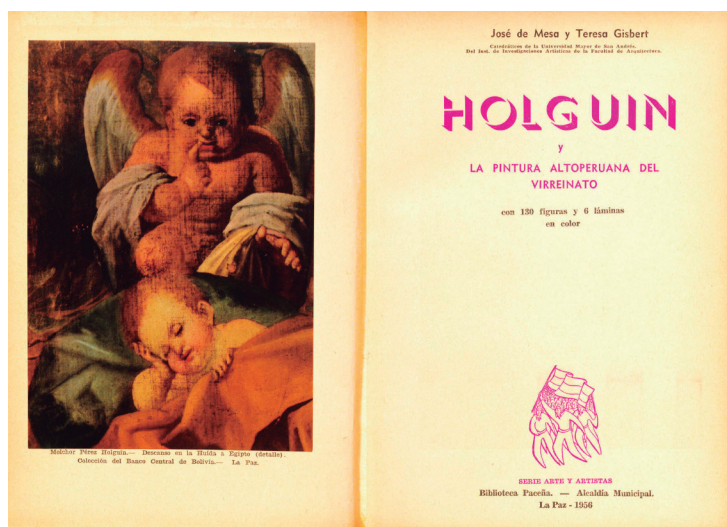


Fig. 3: Portadilla de *Holguín y la pintura alto-peruana del virreinato* (1956), publicado por la Alcaldía Municipal.

²⁷ “La conferencia sobre Pérez Holguín”, *El Diario* (La Paz), 8 de mayo de 1955.

²⁸ En ese sentido, y ya en el libro, alientan una comparación entre Holguín y otros maestros del barroco en América que descansa en sus fuentes comunes —el grabado nórdico y la pintura sevillana—. La referencia al influjo de Francisco de Zurbarán en Holguín es una constante.

Respecto del estudio temprano publicado en la revista del Laboratorio de Arte, el libro de 1956 acentúa precisamente aquella dualidad como marco interpretativo de base que luego se afianzó en escritos posteriores.²⁹ Es así como la primera parte puntualiza en la acción fundante del jesuita Bitti, del español Diego de Ocaña, en las obras de Diego Quispe que circularon desde Cuzco hacia Potosí y en la producción de maestros como Flores y José López de los Ríos, entre otras trayectorias identificables y paralelas al “grueso de la pintura popular” producida por artífices indios y mestizos. Estos jalones, particularmente orientados a la definición de escuelas regionales, constituyen un preámbulo para delimitar la acción de Holguín y el carácter particular que le otorgó al barroco andino, “desde las tenebrosidades caraveggescas hasta la luminosidad completa de los españoles en Velázquez” (De Mesa y Gisbert 1956, 72). La síntesis lograda por el cochabambino en la superación de una “tradición cerrada”, como referencia de los autores a la asimilación de modelos importados, consume, de cierto modo, los derroteros de la pintura altoperuana y la perfila como un objeto de estudio complejo, con una historia propia.

El valor del libro como fuente historiográfica debe pensarse desde el marco editorial brindado por la Biblioteca Paceaña y su política de extensión cultural. En los comentarios de Liberman en las solapas del libro, que enmarcan la investigación a modo de paratextos,³⁰ emerge el sentido principal que adquirió el discurso del mestizaje en la historiografía artística americana: el de ubicar el arte mestizo (“el orden indoespañol-americano” de acuerdo con Liberman) dentro de una Historia del Arte Universal. Quien sentó las bases de esta interpretación fue el argentino Ángel Guido en la década del treinta, en el marco de otras teorías fusionistas que avivaban el escenario nacionalista sudamericano desde principios de siglo. Su enfoque ubicaba al artífice indígena en un proceso concebido bajo una lógica evolutiva: desde la imitación de las formas hispanas hasta la creación de otras que lograban exteriorizar, ya durante el siglo XVIII, un estilo propio y reconocible (García y Penhos 2015). En ese núcleo de análisis, Guido introdujo ideas a las que volvió de forma permanente, relativas al “[...] espíritu de emancipación que vivía latente en las muchedumbres quechuas y aymaras” (Guido 1956, 18). Es decir, lo mestizo se fundía en una simbiosis cultural en lugar de biológica entre lo indio y lo español, y actuaba al interior de un clima de época desatando una conducta social que desafiaba el control de la metrópoli a través de la piedra esculpida en la arquitectura. En esa superficie, de acuerdo con su particular fórmula, los motivos indígenas se hicieron presentes de forma irreverente.

La operación historiográfica puesta en individualizar a Holguín recurre a distintas variables. Una de ellas es la asimilación del artista con su medio; de este modo conciben el achatamiento propio del canon de las figuras en sus composiciones como una

²⁹ Sobre todo, las ideas sobre lo popular que sostienen en *Historia de la pintura cusqueña* (De Mesa y Gisbert 1962a).

³⁰ Algunos volúmenes solían acompañarse en sus primeras páginas por el texto de la ordenanza municipal nro. 0011/53 relativa a la creación del sello editorial (Municipalidad de La Paz 1956).

expresión del hombre andino ante la inmensidad del paisaje y del consecuente camino de introspección espiritual (el hombre se siente pequeño, abrumado por la naturaleza y se refugia en su espíritu). Este tópico contaba con una tradición dentro de Bolivia con el grupo denominado “místicos de la tierra”, que exaltaban el escenario geográfico desde un sentido nacionalista, como una realidad trascendente encarnada en el habitante del Altiplano (Francovich 1956). Este pensamiento tuvo especial desarrollo en las ideas de Roberto Prudencio y en intervenciones concretas del historiador, como su conferencia en el marco de la Semana Indianista de 1931, donde contribuía a identificar el paisaje como “como condición de indianidad” y como enclave para crear una comunidad nacional pensada desde La Paz (Wahren 2016, 120). En la historiografía del arte, Guido también apela a esta constante del “paisaje fabuloso y gigante del Ande” a partir de la articulación de este con cierta condición espiritual relacionada con la meditación, el sacrificio y el fatalismo vernáculo que moldeó una “voluntad de forma” mestiza.³¹ Trasladada a la plástica, esta voluntad india pudo transgredir los eufóricos esquemas del barroco: “la voluntad de forma churrigueresca es *extrovertida*. La mestiza es *introvertida*” (Guido 1956, 28).³²

Aunque Mesa y Gisbert no aluden directamente a sus aportes sobre el arte mestizo y lo citan a propósito de otras cuestiones (sobre la atribución de una obra de Holguín en Santa Fe, por ejemplo), a lo largo del libro el influjo de Guido toma mucha fuerza. Principalmente, en la homologación de las formas prehispánicas con aquellas producidas en la colonia:

El mensaje holguinesco está hecho en forma y magnitud andina. Ese acentuar los rasgos, esa búsqueda de la expresión, ese dibujo incisivo y tipificante, lo hallamos también en nuestras culturas precolombinas [...] Los personajes de las puertas tiahuanacuenses [...] no son acaso precursores de las cabezas majestuosas de ascetas y evangelistas de Holguín?

Holguín es ante todo un mestizo y el legado indígena que recibió, lo vuelve íntegro en la pintura que realiza. Dibuja a lo indio, pinta a lo español. La sociedad para la que pinta también es mestiza, como lo es todo el siglo XVIII en América, y por ello comprendió a un artista que unía las dos fuerzas de la raza, en su expresión plástica: lo indio y lo hispano (De Mesa y Gisbert 1956, 77).

Vale recordar que Guido había incluido un esquema a página completa con el relieve del dintel de la Puerta del Sol donde marcaba ciertos rasgos como “síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura incaica y preincaica” (1925, s. p.), como la simetría, la repetición y la contraposición. Aun así, este párrafo tan rico del libro despliega otras lecturas, en particular, relacionadas con lo que Sanjinés llamó el “mestizaje ideal” (2005, 74), recurriendo a los fundamentos de pensadores que con-

³¹ Para este concepto en particular Guido recurre a las teorías formalistas de Wilhem Worringer y de Alois Riegl, quienes hallaban en la ornamentación la expresión de la voluntad de un pueblo.

³² Cursivas del original. Por churrigueresco alude a José de Churriguera, uno de los máximos exponentes del barroco español.

formaron discursos pioneros para pensar lo autóctono en Bolivia.³³ En Franz Tamayo encuentra la metáfora corporal de la voluntad indígena (moral y física, reservorio de la energía nacional) y la inteligencia mestiza (herencia de sus antecesores blancos) capaz de comprender formas estéticas. Estas ideas, relacionadas con la imagen de un “boliviano ideal” eran consecuentes con una mirada despreciativa hacia el cholo por parte de la elite criollo-mestiza, que a su vez continuaba una polarización interna que se mantenía en pie, con sutiles variaciones, desde la colonia (Sanjinés 2005). En ese marco, la mente educada del mestizo era la capacitada para construir la nación de acuerdo con el ideario tamayano. Otro sentido, asociado al anterior, y que Sanjinés halla en la crítica literaria de Diez de Medina, refiere al mestizaje como expresión de un desarrollo social lineal y ascendente, como un modelo de crecimiento humano. Estas cuestiones creemos que participan, en cierto modo, en la imagen de artista mestizo que se construye en torno a Holguín y que lo distancia de los artífices anónimos que, vale decirlo, ya obtenían un protagonismo menor en el artículo de *Khana* sobre arquitectura virreinal que hemos mencionado previamente. Todos participaban de esa “sociedad mestiza” que los autores señalan a lo largo del libro, pero Holguín era un artista con nombre y apellido capaz de forjar una tradición: “Al par que los indios tallan portadas, él crea santos y más santos [...] Su pintura, aún dentro de la fuerza que lo caracteriza era algo estable y distinto de los vientos que empezaban a correr por toda la Audiencia” (De Mesa y Gisbert 1956, 142). En esa línea, son las prácticas artísticas las que marcan modulaciones. Como mencionamos más arriba: la adopción de la pintura europea resulta palpable en la obra de Holguín en la misma medida en que esta revela su propio ambiente.

El análisis de algunas obras del artista también adquiere relieve para enfatizar las ideas que estamos señalando. Por ejemplo, el *Descanso de la Huida a Egipto*³⁴, que presenta un tema ampliamente transitado por la iconografía europea pero suma en esta oportunidad un toque autóctono que los autores no dejan de subrayar; “rasgos indígenas y mestizos” en el peinado de la Virgen, la típica manta que la cubre a modo de las que visten las mujeres en los pueblos del Altiplano y la acción que desarrolla la misma figura, que se encuentra inclinada lavando ropa en un recipiente de madera, también característico, y que ha dado motivo a que se conozca esta pieza como *La Virgen lavandera*. La relevancia de esta pintura se refuerza en su disposición gráfica. Si bien se halla reproducida en un apartado final como el resto de las láminas, desde la portadilla se introducen detalles que aparecen a lo largo del libro y, poco después, la misma imagen en su versión completa funcionó como portada del fascículo dedicado

³³ Sanjinés plantea que la construcción ideológica del mestizaje no puede entenderse como un producto de la Revolución ni del período inmediatamente anterior, sino que, como propuesta intelectual, surgió a principios de siglo en un intento de las elites de resolver un conflicto entre la modernidad anhelada y la colonialidad no resuelta.

³⁴ Melchor Pérez Holguín, *Descanso de la Huida a Egipto*, c. 1716, óleo sobre tela, 184 x 120 cm, Museo Nacional de Arte. En el artículo de 1952 también se refieren a esta obra en términos similares, aunque difiere el período que contemplan para su ejecución.

a Holguín dentro de la Serie Arte y Artistas (De Mesa y Gisbert 1961a). La selección de detalles de las obras era usual en las publicaciones de Mesa y Gisbert.³⁵ Además de funcionar como una autorreferencia sobre su mirada minuciosa como historiadores del arte, nos acerca al compromiso que asumían sobre los proyectos editoriales más allá de la escritura de los textos y al papel de las imágenes para reforzar la singularidad de determinadas obras. En el caso del *Descanso*, su valor residía en la elaboración, por parte del pintor, de una composición clara proveniente de modelos gráficos reconocibles, pero que pese a ello no constituía una copia servil, debido a que “[...] tiene lo del medio que la rodea” (De Mesa y Gisbert 1956, 146).

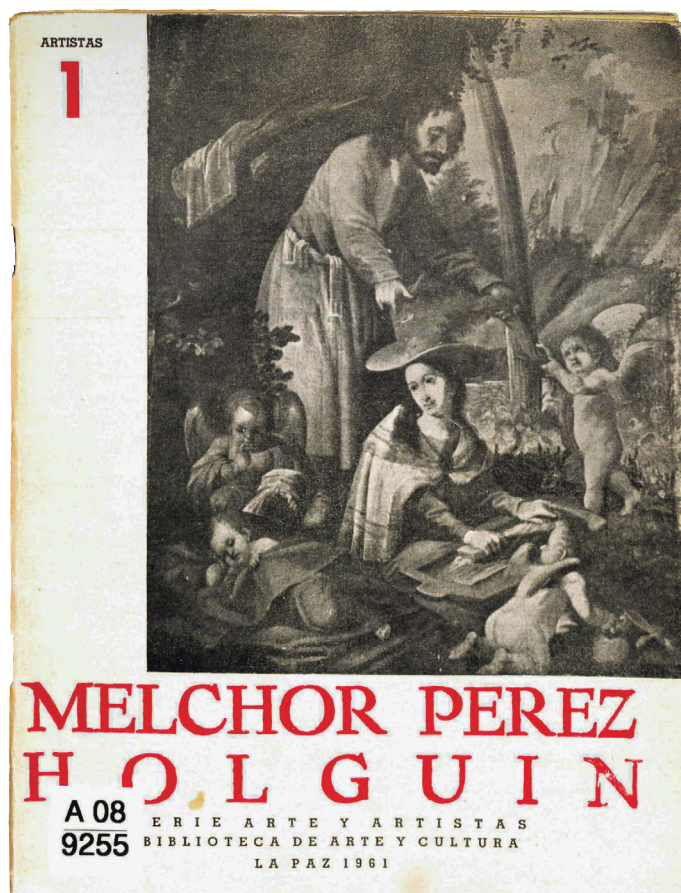


Fig. 4. Portada del primer número de la colección Arte y Artistas dedicado a Melchor Pérez Holguín (1961a) donde se incluye la pintura *Descanso de la Huida a Egipto*, publicado por la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.

³⁵ La sobrecubierta del libro tenía un detalle del rostro de un *San Diego de Alcalá* de Holguín y en la reedición (De Mesa y Gisbert 1977) se optó por un detalle de las manos del mismo personaje.



Fig. 5. Interior del segundo número de la colección Arte y Artistas dedicado a Bernardo Bitti (1961b, s. p.), publicado por la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.

Como se mencionó más arriba, el libro sobre Holguín impactó en ediciones cercanas que estuvieron enfocadas en la difusión del arte del virreinato. Una de ellas fue la serie Arte y Artistas dirigida por José de Mesa, que conformaba la Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana publicada por la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, a cargo de Liberman. Se trata de fascículos con una encuadernación rústica y próximos a un formato de divulgación, compuestos por un texto introductorio breve y un conjunto de láminas con amplios epígrafes explicativos para cada caso.³⁶ Es posible observar, desde los primeros fascículos dedicados a pintores (De Mesa y Gisbert 1961a y 1961b), la eficacia de un formato didáctico que disponía un acercamiento a la historia del arte occidental a partir del patrimonio local. Esto es, mediante la síntesis de aquellas transiciones claves en el desarrollo de los estilos europeos (Renacimiento, Manierismo y Barroco) a partir de los ejemplos disponibles en América, lo que habilitaba la reafirmación de la pintura culta como formativa de las tradiciones artísticas surandinas. A pesar del desfase temporal de estos fenómenos culturales, algo que los autores marcan en la aparición y cierre del Manierismo en los Andes entre 1550 y 1650, respectivamente, las trayectorias seleccionadas permiten contar una historia de maestros y discípulos y dar relieve a los centros de producción locales que visitaron estos artistas y que fueron marcando distintos ciclos en sus obras. El caso de Bitti, el artista italiano de mayor influjo en la región, y de Gregorio Gamarra

³⁶ Los números correspondientes a otras series difieren en su organización, como los dedicados a Monumentos y a Escultores.

(De Mesa y Gisbert 1962b), como el pintor que pudo desprenderse del camino de su maestro y acercarse a las tendencias más barrocas, brindan un cuadro descriptivo claro a los fines de la serie, que se repite en el fascículo dedicado al seguidor de Holguín, Miguel Gaspar de Berrio (De Mesa y Gisbert 1962c), quien en sus últimas obras se había acercado a una pintura mestiza (en su segunda acepción, en el sentido de popular, cercana a los talleres cuzqueños del XVIII) apartándose de los temas y el dibujo holguinesco.

Holguín y la pintura altoperuana del virreinato (1956) marca un punto de partida ineludible para comprender la participación sostenida de Mesa y Gisbert dentro de los proyectos culturales gestados desde Bolivia y una disposición profesional que se consolidó en décadas posteriores. Pero también es un libro controvertido, así como lo es el concepto de arte mestizo (y sus variantes) aplicado de forma extendida sobre las producciones culturales americanas. Esto motiva un doble cuestionamiento sobre las condiciones de producción de la historiografía artística en la región. El primero relacionado con la especialización de la historia del arte y con los recursos metodológicos puestos en juego para la recuperación del patrimonio; esa trama regional que mencionamos al inicio, nutrida por historiadores abocados a la incorporación de nuevos objetos de estudio al amparo de las fuentes documentales y a la disposición de una mirada experta en el análisis de las piezas artísticas. Esta labor, reconocida como científica, era precisamente como la percibía el historiador potosino Armando Alba en su prólogo de la obra, quien remarcaba la hazaña de los autores en escribir “un nuevo capítulo de la cultura” como signo de un resurgimiento espiritual.³⁷ Dicho testimonio no puede desasirse de la relevancia dada a la profesionalización de la investigación histórica tal como se comprendía en aquel momento; bajo la necesidad de reconstruir el verdadero pasado del país a partir de una mirada objetiva centrada en la recuperación de los documentos primarios. Esta posición revisionista, en disputa con la historiografía liberal y su insuficiente base documental, se materializó en la organización y puesta en marcha de los repositorios nacionales (archivos y bibliotecas) y en la creación de organismos como la Comisión Nacional de Historia en el año 1954 y subcomisiones en cada distrito escolar coordinadas por el Ministerio de Educación desde el año siguiente (Rivera Cusicanqui 2015; Gildner 2012).

Así avanzamos, entonces, sobre una segunda lectura que involucra los contextos políticos y la manera en que Mesa y Gisbert formularon sus investigaciones en diálogo con las expectativas oficiales de la época. En ese sentido, Holguín encarnaba en un artista valores que de modo uniforme hacían comprensibles otros objetos y prácticas culturales. Lo mestizo, válido para identificar una comunidad nacional, también resul-

³⁷ Las palabras de Alba fueron recuperadas parcialmente en al menos dos notas periodísticas relativas a la publicación del libro. Una de ellas, a su vez, agregaba: “El hecho de que la impresión se haya realizado totalmente en el país, añade méritos a la edición. El trabajo de investigación y el análisis de documentos, que se evidencia a lo largo de todo el libro, es de gran envergadura [...] es una obra que enriquece y prestigia el patrimonio colonial boliviano”. “Holguín y la pintura altoperuana del virreinato, valioso aporte a cultura”, *La Nación* (La Paz), 23 de febrero de 1957.

taba eficaz para construir una historia del arte que, aunque admitía una perspectiva panandina, demarcaba una tradición propia para el Alto Perú. La identificación y puesta en valor de la obra de Holguín, tareas para las cuales Mesa y Gisbert se convirtieron en voces de autoridad, abrieron la conformación de un patrimonio que dialogaba con el legado de otros virreinos y habilitaba un camino para la elaboración de esa tradición a través de los estudios artísticos. Este punto es fundamental, porque, a diferencia de otras áreas como la Arqueología, los relatos sobre historia de la historiografía³⁸ no le han otorgado un lugar decisivo al contexto post 52 y mucho menos a los proyectos motorizados por la Alcaldía. A eso debemos sumar el hecho de que han prevalecido dos miradas sobre Mesa y Gisbert; la que los ubica en los debates transnacionales y redes de intercambio sobre arte y arquitectura en Latinoamérica (Gutiérrez 2004; Penhos 2011; García 2020) y la que resalta sus intervenciones locales en tanto formadores de una mirada científica sobre el patrimonio, en particular a partir de la creación del Instituto de Investigaciones Artísticas en 1955 (Tapia Claire 1966).³⁹ En el medio ha permanecido esta zona poco explorada donde el contexto local envolvió de forma sostenida recursos historiográficos y políticas culturales.

CONCLUSIÓN

Este artículo revisó algunos aspectos sobre la intervención de Mesa y Gisbert en el ámbito cultural boliviano y volvió sobre cuestiones relativas a las políticas oficiales desplegadas a partir de la Revolución Nacional. Como cierre de este recorrido nos parece clave remarcar que la presencia de los historiadores tuvo lugar en un contexto socio político complejo y que la escritura de la historia del arte que motivaron no se encontró exenta de contradicciones. Una de ellas, por ejemplo, fue la de postular investigaciones respaldadas por fuentes primarias y análisis rigurosos mientras se aplicaban marcos interpretativos tendientes a simplificar, mediante categorías como la de “arte mestizo”, las particularidades de los períodos estudiados. Por eso, es pertinente subrayar este momento temprano en sus carreras, donde la Alcaldía paceña y sus proyectos de integración cultural en el presente tuvieron un impacto importante en el diseño del horizonte historiográfico que los guiaba para mirar el pasado.

Comprender la acción de Mesa y Gisbert desde la épica de la recuperación del patrimonio descuida precisamente aquella dimensión: la de los discursos residuales que aun circulaban en torno al mestizaje y que se reactivaban en dicha coyuntura. Como señaló Gisbert en una entrevista, las condiciones de profesionalización de aquel enton-

³⁸ Véase Tapia Claire (1966). González Orosco (2018) recoge aspectos puntuales de este contexto, en particular la obra de Rigoberto Villaroel Claire sobre arte contemporáneo como unos de los primeros libros dedicados a las artes plásticas en Bolivia, aparecido en 1952.

³⁹ La trayectoria de Gisbert y sus investigaciones vinculadas a la arqueología y a la etnohistoria desde la década de 1980 excede estas dos miradas que subrayamos.

ces, cuando daban sus primeros pasos motivados a formalizar un inventario artístico de la región, los conducían a una historia “positivista”, más cercana a la recolección de datos que a la reflexión teórica (Arze *et al.* 1998). Sin embargo, desarrollaron una narración prudente que dispuso recursos y estrategias para organizar y darle un sentido a esos datos, y es allí donde pudimos observar, a partir de los casos analizados, que la incorporación problemática de lo indio y lo mestizo dentro del proyecto de nación dejó su marca en la escritura histórico-artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arze, Silvia *et al.* 1998. “A través de las imágenes. Entrevista a Teresa Gisbert”. *Revista de la Coordinadora de Historia* 2: 29-38.
- Báez, Christian y Peter Mason. 2006. *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuches en el Jardín d’acclimatation de París, siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Bedregal de Conitzer, Yolanda. 1955. “Contribución del indio boliviano a la arquitectura, escultura y pintura”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 7-8: 50-54.
- Blanco Cazas, Carlos y Godofredo Sandoval. 1993. *La Alcaldía de La Paz: 1985-1993. Entre populistas, modernistas y culturalistas*. La Paz: ILDIS-IDIS.
- Bovisio, María Alba y Marta Penhos. 2010. *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- De Mesa, José y Teresa Gisbert. 1950. “Noticias para la historia del arte en Potosí”. *Anuario de Estudios Americanos* 7: 471-503.
- 1952. “Un pintor colonial boliviano. Melchor Pérez Holguín”. *Arte en América y Filipinas* 4, tomo III: 149-216.
- 1953. “Noticias para la historia del arte en La Paz”. *Anuario de Estudios Americanos* 10: 171-208.
- 1954. “La iglesia de las Carmelitas de Cochabamba”. *Anales del IAA* 7: 7-11.
- 1955a. “Arzans de Orzúa y Vela. El historiador potosino del siglo XVIII”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 13-14: 146-154.
- 1955b. “El pintor Diego Quispe Tito”. *Anales del IAA* 8: 115-122.
- 1955c. “El estilo mestizo en la arquitectura virreinal boliviana”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 7-8: 9-26.
- 1955d. “La iglesia de Caquiaviri”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 7-8: 27-35.
- 1955e. “Introducción a la artesanía boliviana”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 11-12: 215-227.
- 1955f. “Introducción a la artesanía boliviana”. En *Catálogo General de la Exposición de Artesanía Popular Indo-Mestiza*, editado por la Dirección General de Cultura, 5-18. La Paz: Alcaldía Municipal.
- 1956. *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. La Paz: Alcaldía Municipal.
- 1961a. *Melchor Pérez Holguín*. Serie Arte y Artistas, 1. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- 1961b. *Bernardo Bitti*. Serie Arte y Artistas, 2. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- 1962a. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: IAA-UBA.
- 1962b. *Gregorio Gamarra*. Serie Arte y Artistas, 3. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.

- 1962c. *Gaspar Berrio*. Serie Arte y Artistas, 4. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- 1969. *Museos de Bolivia*. La Paz: Ministerio de Información, Cultura y Turismo.
- 1977. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Juventud.
- Francovich, Guillermo. 1956. *El pensamiento boliviano en el siglo xx*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- García, Carla. 2020. *Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)*. Buenos Aires: IAA-FADU-UBA.
- García, Carla y Marta Penhos. 2015. “Mestizo... ¿hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte”. En *VIII Encuentro Internacional sobre Barroco. Mestizajes en diálogo*, editado por Norma Campos Vera, 315-324. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- Gildner, Robert. 2012. *Indomestic Modernism: National Development and Indigenous Integration in Postrevolutionary Bolivia, 1952-1964*. Tesis doctoral, The University of Texas at Austin.
- Gonzalez Orosco, Reynaldo. 2018. *Notas para una historiografía del arte en Bolivia: la obra de y Teresa Gisbert y José de Mesa*. La Paz: Letras de Nuevo Tiempo.
- Guido, Ángel. 1925. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del Libro.
- 1956. *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes (Documentos de Arte Colonial Sudamericano, cuaderno IX).
- Gutiérrez, Ramón. 2004. *Historiografía iberoamericana. Arte y arquitectura (xvi-xviii)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutiérrez Granier, Juan Luis. 1953. *Conferencia de prensa sobre los problemas de la ciudad*. La Paz: Alcaldía Municipal.
- Medinacelli, Ximena. 2012. “La historia colonial desde la mirada de la generación del ‘52’”. *Ciencia y Cultura* 29: 177-188.
- Mesa Gisbert, Carlos. 1998. “Teresa Gisbert: una mirada al revés de la trama”. *Revista de la Coordinadora de Historia* 2: 15-22.
- Municipalidad de La Paz. 1954. *Informe presentado por el Alcalde Municipal Sr. Juan Luis Gutiérrez Granier*. La Paz: Alcaldía Municipal.
- 1956. *Cuatro años de labor municipal. 1953-1956*. La Paz: Alcaldía Municipal.
- Nicolas, Vincent y Pablo Quisbert Condori. 2014. *Pachakuti: el retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y el Estado Plurinacional*. Sucre: PIEB.
- Penhos, Marta. 2011. “De categorías y otras vías de explicación. Una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)”. En *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, editado por Norma Campos Vera, 167-174. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Portugal, Maks. 1954. “Danzas y máscaras aborígenes”. *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras* 3-4: 145-148.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rossells, Beatriz. 2015. “Cambio de paradigmas en las políticas culturales en Bolivia (siglos xx al xxi)”. En *Bolivia en su historia*, tomo VI, coordinado por Magdalena Cajías, 263-299. La Paz: Coordinadora de Historia.
- Sanjinés, Javier. 2005. *El espejismo del mestizaje*. La Paz: PIEB-IFEA.

- Schenone, Héctor. 1957. Notas bibliográficas. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 10: 187-188.
- Susz, Pedro. 1991. *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana.
- Tapia, Claire. 1966. *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz: Instituto de Investigaciones Artísticas.
- Thorlichen, Gustavo. 1956. *La Paz*. La Paz: Alcaldía Municipal.
- Villegas de Anieva, Teresa. 2005. "El Museo Nacional de Arte de la Paz (Bolivia). Un Museo que crece". *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 1: 144-153.
- Wahren, Cecilia. 2016. *Encarnaciones de lo autóctono. Prácticas y políticas culturales en torno a la indianidad en Bolivia a principios del siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.

Fecha de recepción: 19.03.2021

Versión reelaborada: 02.08.2022

Fecha de aceptación: 13.09.2022