

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**“UN PALACIO PARA EL PRESIDENTE: EL SALÓN AYACUCHO (1924)  
IDENTIDAD Y NACIÓN EN EL MECENAZGO ARTÍSTICO DE AUGUSTO B. LEGUÍA”**

Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte

**AUTORA**

Licenciada Carla Di Franco Ochoa

**ASESORA**

Ph.D Natalia Majluf Brahim

**JURADO**

Ph.D Jesús Cosamalón

Ph.D Juan Carlos Estenssoro

LIMA-PERÚ  
2016

## ÍNDICE

|                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>RESUMEN</b>                                                                                                    | <b>3</b>   |
| <b>INTRODUCCIÓN</b>                                                                                               | <b>4</b>   |
| <b>CAPÍTULO 1 LOS DISCURSOS OFICIALES DEL CENTENARIO DE LA BATALLA DE AYACUCHO Y LOS PRIMEROS AÑOS DE LA ENBA</b> | <b>11</b>  |
| 1.1 Tres lecturas para el centenario                                                                              | 16         |
| 1.1.1 Construcción de la memoria oficial                                                                          | 17         |
| 1.1.2 La definición de lo propio                                                                                  | 20         |
| 1.1.3 La Patria Nueva ilustrada                                                                                   | 22         |
| 1.2 El medio artístico local                                                                                      | 25         |
| 1.3 El nacimiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y sus primeras exposiciones anuales               | 28         |
| <b>CAPÍTULO 2 EL MARCO ARQUITECTÓNICO DEL SALÓN: MANUEL PIQUERAS COTOLI Y EL NEOPERUANO.</b>                      | <b>41</b>  |
| 2.1 Breve historia: el Palacio de Gobierno 1921-1938                                                              | 41         |
| 2.2 Un salón para el presidente: el salón Ayacucho en las celebraciones centenarias                               | 43         |
| 2.3 El contexto de la arquitectura peruana en los años veinte                                                     | 47         |
| 2.4 El neoperuano de Piqueras Cotolí                                                                              | 53         |
| 2.5 El salón Ayacucho: estructura arquitectónica y formas decorativas                                             | 59         |
| <b>CAPÍTULO 3 EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO</b>                                                                        | <b>67</b>  |
| 3.1 Los incas poderosos y los andes bucólicos y festivos: Elena de Izcue, Camilo Blas y Wenceslao Hinostroza      | 70         |
| 3.2 La colonia elegante y lejana de José Sabogal                                                                  | 76         |
| 3.3 La república: el nacimiento festivo de la nueva nación en Daniel Hernández                                    | 80         |
| 3.4 El programa iconográfico como unidad                                                                          | 84         |
| <b>Conclusiones</b>                                                                                               | <b>90</b>  |
| <b>Fuentes documentales y bibliografía</b>                                                                        | <b>94</b>  |
| <b>Anexos</b>                                                                                                     | <b>119</b> |



“No esperó nuestra ciudad la gratisima sorpresa de hallarse para las fiestas centenarias poseedora de un salón de tan fastuoso lujo y de tan espléndidas decoraciones como el que el entusiasmo y la energía de nuestro Primer Mandatorio ha podido hacer levantar dentro de los viejos muros de la histórica Casa de Pizarro. Y tanto como la sorpresa de Lima ante esa obra ha sido el halago de nuestra sociedad y de las ilustres embajadas que acaban de hallarse reunidas en la capital por el extraordinario baile con que ese salón fue estrenado. Por la suntuosidad de que estuvo rodeado por su concurrencia, por la animación que tuvo y por el ambiente fastuoso en que se desarrolló el baile de Palacio de Gobierno fue el más digno final del programa de fiestas del Centenario de Ayacucho. El recuerdo de él lo recogerá con cariño el tiempo y más tarde, cuando los años pasen, su fulgor aumentará **hasta transformarse en una referencia histórica**. Así los pensamos nosotros y así lo piensan también cuantos tuvieron la felicidad de gozarlo”

“El gran baile de Palacio” (1924).

## RESUMEN

El tema de investigación de esta tesis es el salón Ayacucho un recinto de recepciones dentro del Palacio de Gobierno que hizo construir el presidente Augusto B. Leguía en 1924, en el contexto de las celebraciones por el centenario de la Batalla de Ayacucho. El diseño arquitectónico del salón estuvo a cargo del arquitecto y escultor español, Manuel Piqueras Cotoí, mientras que el programa iconográfico estuvo bajo la responsabilidad de Daniel Hernández, Director de la ENBA. Las diecisiete obras, entre óleos y sargas, que componían el programa iconográfico fueron realizadas por el propio Daniel Hernández, por José Sabogal, profesor de pintura de la Escuela y, finalmente, por los alumnos más destacados de la primera promoción: Elena de Izcue, Camilo Blas, Wenceslao Hinostroza y Jorge Vinatea Reinoso. El salón es un espacio que no ha sido investigado de forma exhaustiva, existen varios motivos para explicar esto; de un lado, fue destruido cerca de 1935, por lo tanto, actualmente no quedan rastros de su estructura arquitectónica dentro del Palacio de Gobierno, de otro lado, el material gráfico y documental del salón es escaso y está disperso en distintos archivos y bibliotecas.

A pesar de su destrucción y del olvido en que permaneció, este fue un espacio importante. De un lado, fue un claro ejemplo de la política de mecenazgo artístico que desarrolló Leguía durante el Oncenio, a través de la cual promovió una idea de nación ajustada a los requerimientos del proyecto político de la “Patria Nueva”. De otro lado, porque el salón es un espacio que nos permite ver un momento de transición en la plástica peruana donde se asoman claramente las primeras muestras del estilo indigenista que será, posteriormente, el discurso predominante del arte peruano durante las décadas del treinta y del cuarenta. Sin duda, la generación de profesores y jóvenes artistas que participaron en el salón estarán, una década después, entre los indigenistas más renombrados.

En general, los estudios sobre la década del veinte plantean una especie de antagonismo entre el hispanismo y el indigenismo, sin embargo, el salón nos permite ver que, estos discursos convivieron en un mismo espacio, porque ambos fueron políticamente convenientes en el contexto del centenario.

En el primer capítulo se investiga el contexto político y cultural en el cual nace el salón, así se analizan los discursos del Estado sobre la significación del centenario de la batalla de Ayacucho, el contexto artístico local, así como un análisis de las primeras exposiciones de la ENBA, que tuvieron una clara relación con las obras que se expusieron en el salón Ayacucho. En el segundo capítulo nos enfocamos en el salón como espacio: se presenta primero el papel que jugó dentro de las celebraciones centenarias y, luego, se analiza, tanto el estilo en que fue construido —el neoperuano—, como su estructura arquitectónica enmarcada en el contexto de la arquitectura peruana de los años veinte. En el tercer capítulo se investiga el programa iconográfico del salón, cada una de las obras son analizadas bajo la retórica oficial de la Patria Nueva y también a partir del recorrido del propio artista. La investigación plantea, entre otras interpretaciones, que las sargas y los óleos del salón buscaron crear una historia “total” de la nación en donde cada etapa histórica retratada —incanato, colonia y república funciona como una alegoría de los valores nacionales que la Patria Nueva buscaba encarnar.

Finalmente, a partir de esta investigación se ha reproducido digitalmente y en tres dimensiones el programa iconográfico y la arquitectura neoperuana del salón.

## INTRODUCCIÓN

“Podría escribirse toda una “historia de los espacios” -que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”- que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político” (Foucault 1979: 12) Michel Foucault, *El ojo del poder*, entrevista con Jean Pierre Barou.

El Oncenio de Leguía (1919-1930) ha sido, a diferencia de otros periodos históricos, prolíficamente estudiado, entre otras razones, porque los investigadores ha identificado en este lapso de tiempo una etapa de transición y cambio desde la “República Aristocrática” (Burga y Flores Galindo 1979: 130), que abrió la posibilidad de fundar un Estado-moderno e inclusivo; oportunidad que, según la mayoría de investigaciones, fue desaprovechada. Un rasgo menos estudiado del Oncenio pero no menos significativo, fue el intenso programa de mecenazgo artístico que desarrolló la Patria Nueva (Majluf y Wuffarden 1999:37) y, en no menor medida, el propio presidente Augusto B. Leguía (Ulloa 1933: 38). Así, durante este largo periodo republicano, el Estado adquirió obras para espacios públicos y privados, brindó becas a artistas para estudiar en Europa como a Elena de Izcue, el escultor Artemio Ocaña, promovió compañías de teatro como la Compañía Cuzqueña de Arte Incaico (Itier 2000: 80), productoras de cine (Leguía, 2008), apoyó a cantantes de ópera como al tenor Alejandro Granda y poetas como José Santos Chocano (Leguía, 2008) y, por supuesto, a artistas plásticos, escultores y arquitectos. Su mecenazgo no se limitó únicamente al apoyo individual a ciertos artistas, sino que promovió una serie de instituciones de enseñanza artística como la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y la Escuela de Artes y Oficios. La cercana relación de Leguía con los directores y el plantel de profesores de estas instituciones propició una serie de pedidos, desde monumentos y placas para la ciudad, retratos de héroes patrios y del propio Leguía, hasta la construcción de un recinto en Palacio de Gobierno, conocido primero, como “salón Incaico” y posteriormente como “salón Ayacucho”.

En el corazón del Palacio de Gobierno y en el contexto de las fiestas por el centenario de la Batalla de Ayacucho, Leguía manda a construir un fastuoso salón de recepciones donde recibió a las treinta delegaciones extranjeras y en el cual se clausuró con un gran baile los once días de celebraciones patrias [Figuras 1-6]. En las revistas y periódicos de la época fue llamado salón “inca” o “incaico” (E. Leguía 2007: 91), dado que el conocimiento de lo prehispánico era todavía muy elemental dicha atribución de estilo era común en la época. Posteriormente en la década del noventa el salón empieza ser llamado “salón Ayacucho” por su relación con las fiestas

centenarias

El diseño arquitectónico del salón y la decoración de los frisos estuvo a cargo del arquitecto sevillano Manuel Piqueras Cotolí; mientras que el programa iconográfico fue responsabilidad de Daniel Hernández, director de la ENBA y José Sabogal, profesor de la especialidad de pintura. Bajo el mando del Director de la ENBA y los dos profesores principales, participaron también los mejores alumnos de la primera promoción: de la especialidad de pintura, estuvo Elena de Izcue, Vinatea Reinoso, Wenceslao Hinostroza y Camilo Blas y de la especialidad de escultura Ismael Pozo, Daniel Vasquez, Amadeo de la Torre y Augusto Rivera.

Realizar una investigación sobre el salón tiene algunas particularidades, se trata de reconstruir la historia de un espacio que ya no existe y del cual, además, hay muy pocas referencias escritas y visuales. Hacia la década del ochenta Michel Foucault señaló que en las ciencias sociales el tiempo había sido tratado como lo móvil, lo cambiante mientras que el espacio fue analizado como lo fijo, lo inamovible. Lo que planteó Foucault y otra serie de investigadores de la época es que el horizonte de la espacialidad era más bien una categoría a partir de la cual se tejían una serie de “saberes” y “poderes” que, lejos de ser estables, pueden estar sujetos a pequeñas variaciones o grandes mutaciones como el tiempo mismo (Foucault 1980:149). Así, el espacio puede entenderse también como un discurso y lo que se modifica no es únicamente una dimensión física sino una manera de pensar y proceder. En este horizonte estuvieron sus investigaciones sobre el panóptico, el manicomio y la escuela, espacios donde el control parecía ser el signo predominante del Estado moderno. El estudio del salón Ayacucho se enmarca precisamente en esa línea, supone volver a recrear un espacio destruido y, a través del análisis de su estilo arquitectónico y de las obras de arte que albergó, hacerlo dialogar con los discursos políticos y artísticos de la época. Tanto más especial porque el recinto estuvo ubicado en el centro del poder del Estado: el Palacio de Gobierno y porque al ser destruido lo que primó fue un profundo silencio. Un silencio que se explica también por las características de su espacialidad. Al ser un recinto de acceso restringido, fue un espacio cerrado sobre sí mismo y para ser visto únicamente “desde adentro”. Su uso meramente oficial, no nos permite saber el impacto que hubiese tenido en la esfera pública y nos plantea un reto en la interpretación comparándolo con otros espacios “artísticos” construidos durante el Oncenio. Un gesto que manifiesta precisamente la naturaleza discursiva del espacio es que durante el Oncenio Leguía hizo ingresar al Palacio a Incas, virreyes y conquistadores, entre estos últimos pidió a Daniel Hernández que realizara un retrato ecuestre de Francisco Pizarro que adornaría el salón que llevó precisamente el nombre del conquistador y que actualmente es conocido como salón Túpac Amaru II. Casi treinta décadas después con la llegada de Velasco al poder, se retira la imagen del conquistador que había solicitado Leguía y, en su lugar, se coloca el lienzo de Túpac Amaru: el mensaje del Gobierno Revolucionario es claro y marca una clara distancia con el hispanismo conciliador de Leguía.

Siguiendo la línea de los espacios como discursos, en el salón Ayacucho es posible ver, entre otros fenómenos, un proceso de “estetización de la política”, un término que acuñó Walter Benjamin en

su reconocido ensayo *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* (1936). Benjamin se refería a la apropiación por parte del fascismo y el capitalismo de las nuevas condiciones de producción del arte (fotografía, cine) para, por ejemplo, glorificar la guerra; el Futurismo fue parte de estas estéticas fascistas provocadoras y belicistas. Benjamin advierte del peligro de estetizar lo político: el arte se vuelve un instrumento (pierde su aura) y lo político busca ser “bello” (popular, podríamos decir) antes que ético. Décadas después, Susan Sontag escribirá *“Fascinante fascismo”* (1974) uno de los ensayos más agudos sobre la estética del fascismo donde devela el gusto por lo monumental, la fascinación por las manifestaciones atléticas masivas, el culto al héroe, la mistificación de la masa nacional, etc. Teniendo en cuenta las distancias históricas y las claras diferencias ideológicas, la “estetización de la política” es un término que puede ser aplicado para el Oncenio y, por lo tanto, para el salón Ayacucho. Las imágenes fueron para Leguía poderosos mecanismos de convencimiento y adhesión popular, le permitieron simplificar mensajes y construir rápidamente sentimientos de pertenencia o identidad, Leguía podía ser Manco Cápac ante los indígenas y Bolívar antes las clases medias ilustradas. Dado que el salón estaba acotado a un espacio interior de uso oficial y dirigido a un “público selecto” en su gran mayoría extranjeros, “la estetización del discurso” utilizó como primer recurso la historia.

La importancia del salón se sostiene en los siguientes motivos. Se ubicó dentro de Palacio de Gobierno, sin duda, el recinto de poder más importante de la época lo cual nos permite analizar las relaciones que se produjeron entre el imaginario político de la Patria Nueva y las corrientes artísticas que se plasman en el salón, el indigenismo y el hispanismo. Asimismo, el salón se construye en el contexto de la celebración por la batalla de Ayacucho, por lo tanto, parte de los discursos políticos y los imaginarios de la nación que se construyen en estas efemérides patrias son rastreables en la arquitectura y las obras del salón. De otro lado, se trata del primer pedido oficial que realiza el presidente al plantel de la ENBA, lo cual nos permite analizar el proceso de institucionalidad artística que vive la Escuela y el cambio progresivo que se va gestando alrededor del arte como una profesión liberal y una necesidad del Estado moderno. Desde el punto de vista de la historia del indigenismo, el salón representa un momento de quiebre y definición. Los artistas que participaron en este recinto eran jóvenes artistas y serían después importantes representantes del indigenismo en las décadas del treinta y el cuarenta. En el salón es posible mirar el distanciamiento de algunas búsquedas artísticas, como en el caso Vinatea e Izcue, y la profundización de otras, como en el caso de Camilo Blas. Así, el salón nos permite situar las obras de una generación de artistas del indigenismo dentro de su recorrido personal y, al mismo tiempo, en diálogo con el indigenismo de la época. En términos arquitectónicos el salón fue construido en el estilo “neoperuano”, una vertiente arquitectónica del indigenismo de Estado, donde es posible analizar una propuesta de mestizaje artístico trunco. Por último, a diferencia de otros recintos o espacios artísticos el salón reúne una serie de expresiones artísticas, arquitectura, pintura, decoración, junto con una serie de estilos, indigenismo incásico, provinciano y costumbrista, el “neoperuano” y la pintura academicista e hispanista de Hernández. El salón, entonces, puede ser visto como una especie de “laboratorio” que nos permite conocer



los distintos discursos, aparentemente contradictorios de la Patria Nueva y, al mismo tiempo, un momento de quiebre en la misma formación del indigenismo.

De las crónicas de la época, la obra de Vicente Gay y Forner “En el imperio del Sol” (1925) nos permite retratar con bastante claridad la importancia del salón y su vinculación con la ENBA: “Hoy en el Perú vuelve a lo que pudiéramos llamar el **arte propio**. El Palacio Arzobispal de Lima, muy reciente reproduce el estilo colonial y se puede ser considerado como una de las joyas arquitectónicas de la Ciudad de los Reyes. **Pero el paso decisivo en esta materia está dado en la decorado del Palacio de Gobierno [se refiere al salón Ayacucho] y en las obras de la Escuela Nacional de Bellas Artes**” (Gay y Forner 1925:140). Se trata de la mirada de un visitante extranjero que logra identificar al salón y a la ENBA como los dos espacios emblemáticos en donde se está gestando esto que él llama “arte propio”.

El salón ha sido mencionado en varias investigaciones realizadas en los últimos doce años, en especial en los catálogos de los artistas que participaron en él: Vinatea Reinoso (Majluf y Wuffarden 1997:29), Elena de Izcue (Majluf y Wuffarden 1999: 42-46), Piqueras Cotoí (Wuffarden, 2003: 44-48) , Camilo Blas (Majluf y Wuffarden 2010: 21), José Sabogal (Majluf y Wuffarden, 2014:56), en estos catálogos el salón es mencionado a partir de las obras de cada artista, pero no hay una mirada del salón como conjunto. La tesis doctoral de Pauline Antrobus “*Peruvian art of the Patria Nueva 1919-1930*” publicada en 1997, dedica una sección de su capítulo dos “*The Beginning of a New Era in Peruvian Art: José Sabogal and the Escuela Nacional de Bellas Artes*” al análisis del salón Ayacucho, en este estudio se planteó una de las primeras hipótesis en relación al programa iconográfico, a saber que en las sargas se busca representar una “continuidad no conflictiva” de la historia del Perú, una tesis que sigue también Luis Eduardo Wuffarden (2003:44 y 48). Posteriormente, en la tesis doctoral de Fernando Villegas “*Vínculos artísticos entre España y Perú (1892- 1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*” (2013), se establece que el salón fue un espacio donde arte y política se encontraban imbricados, agregando que el programa iconográfico fue una muestra de una pintura costumbrista y mestiza que pretendía romper con una “concepción dicotómica defendida por el nacionalismo criollo” (Villegas 2013: 434-436). Todas estas investigaciones han sido valiosas para la comprensión de este recinto, sin embargo, hasta la fecha no existía una investigación exhaustiva y de conjunto sobre el salón que determine, por ejemplo, su ubicación dentro del Palacio, el orden del programa iconográfico, su vinculación con el centenario de Ayacucho, así como su relación con el régimen de la Patria Nueva, con los primeros años de la ENBA y en especial con el desarrollo del indigenismo.

Uno de los aportes más significativos de la presente investigación es la reconstrucción digital del salón Ayacucho. Gracias a los planos de Manuel Piqueras Cotoí que se resguardan en el Museo de Arte de Lima y a las fotos obtenidas principalmente de los archivos de la Biblioteca Nacional y la Pontificia Universidad Católica del Perú, ha sido posible reconstruir digitalmente y en tres dimensiones el salón Ayacucho. Esto permite tener, por primera vez, una mirada de conjunto del salón, reconstruyendo el programa iconográfico en el orden original así como la estructura arquitectónica de sus tres recintos. La digitalización nos ha permitido, además, descubrir dos sargas que hasta la fecha se desconocían, así como tres imágenes que decoraban los medallones de las puertas. Estos hallazgos nos han permitido establecer nuevas interpretaciones sobre el programa decorativo e iconográfico del salón.

El primer capítulo tiene como objetivo analizar el contexto en el cual se construye el salón Ayacucho, planteando dos dimensiones para la investigación: los discursos del Estado en las celebraciones por la batalla de Ayacucho y los primeros años de la ENBA desde 1919 hasta 1925. En el primer caso se analizarán, principalmente, los discursos de Leguía frente a las delegaciones invitadas y las impresiones de los visitantes extranjeros en relación al salón, planteando tres horizontes de interpretación: el uso de la historia como una alegoría, el tratamiento que se da a “lo indígena” y “lo hispano” como expresiones de lo nacional y el mecenazgo ilustrado como un rasgo del Estado moderno. Segundo, se analizarán los primeros años de la ENBA en donde se manifiesta el interés del Estado en promover un “arte nacional” y, al mismo tiempo, se inicia un proceso de institucionalización artística. Sin embargo, lo que nos interesa de estos años fundacionales de la ENBA es principalmente entender la producción artística del salón, ya no desde la visión del Estado, sino más bien a partir del análisis de los métodos de enseñanza y las exposiciones anuales de la ENBA. Así, los diferentes estilos que aparecen en el salón son rastreables en el ritmo marcadamente nacionalista que van tomando las exposiciones y, al mismo tiempo, en una especie de convivencia armónica que se produce entre el academicismo hispanista de Hernández, el indigenismo de Sabogal y el neoperuano de Piqueras Cotoquí. Desde nuestra perspectiva explicamos que esta convivencia fue posible porque los planteamientos artísticos no estaban marcados por discursos reivindicativos políticos o sociales. Fue un arte nacional pero no reivindicativo.

En el segundo capítulo se analizará el salón a partir de su estructura y de su estilo arquitectónico, el “neoperuano”. Así, se establece la ubicación precisa del salón dentro de Palacio, su proceso de construcción, los posibles materiales que se utilizaron en su edificación, así como las características estructurales y decorativas del recinto. De otro lado, se analizarán los planteamientos estéticos y políticos que están detrás del “neoperuano”, situándolos con otras arquitecturas nacionalistas como el “neocolonial” en el Perú, el Neotiahuanaco de Bolivia y el Neozteca Mexicano, “revivals” arquitectónicos apoyados principalmente desde el Estado para definir las raíces de lo nacional. El estilo que propuso Piqueras, tenía como idea fundamental plasmar a través del arte y la arquitectura un estilo que fusionara las dos grandes corrientes tradiciones culturales del país: la indígena y la hispana. Esta idea de “fusión” gozó de la aprobación de la Patria Nueva quien construyó las únicas edificaciones neoperuanas que existen hasta la fecha. Desde nuestra perspectiva fue un estilo a fin al gobierno, en otras razones, porque planteaba un mestizaje “ideal” que eliminaba el conflicto del encuentro cultural y creaba una nueva “raza”, dos ideas que Leguía promovió a lo largo del Oncenio. Sin embargo, como veremos en esta sección, el estilo no fue del gusto de las élites como sí lo fue el neocolonial, pero tampoco terminó de consolidarse como estilo arquitectónico; en esta sección analizaremos el porqué de su poco éxito y las razones de su escaso arraigo en la arquitectura nacional.

En el tercer capítulo se analiza el salón a partir de su programa iconográfico, es decir, a través de las obras de Daniel Hernández, José Sabogal y los alumnos de la ENBA. El primer objetivo del capítulo es reconstruir el orden original de las diecisiete sargas del salón, logrando recuperar dos imágenes que hasta ahora no se conocían. La reconstrucción del programa original nos permite plantear una lectura del conjunto de las obras estableciendo dos hipótesis: la primera que se trata

de un espacio donde se busca recrear como en un “museo nacional” una historia total de la nación que plantea una noción canónica de la historia y, de otro lado, que cada etapa histórica parece funcionar como una alegoría de virtudes que la Patria Nueva busca encarnar. En este recorrido histórico hay también una idea de narración que se marca desde lo más evidente, el orden cronológico de cada etapa, pero también por el uso del espacio y por la estructura arquitectónica. Así, al ubicarse Leguía al final del recorrido del salón, vendría a encarnar el “final feliz” de la historia de la nación y ser la representación viva de las mejores virtudes de cada etapa, una especie de síntesis histórica estaría siendo encarnada en Leguía. Finalmente, las obras son también estudiadas a partir del recorrido propio de cada uno de los artistas, planteando que en la mayoría de los casos el salón fue un espacio de transición y quiebre en sus propias búsquedas artísticas, que también podrá verse, por lo tanto, en el desarrollo posterior del indigenismo.

A lo largo de la tesis se hace uso de una serie de términos y conceptos: “indigenismo”, “indígenas”, “modernidad”, “imaginario” etc., en el Estado de la Cuestión se determina sus sentidos específicos para la investigación y, al mismo tiempo, se hace un recuento de las principales investigaciones relacionadas directamente o indirectamente con el salón Ayacucho.

Dado que sobre el salón no hay nada escrito, excepto lo que ya hemos mencionado, el trabajo de investigación se ha basado fundamentalmente en el levantamiento de fuentes primarias para ello se han consultado los principales archivos de la ciudad: Archivo General de la Nación, los fondos hemerográficos y el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional, el fondo Leguía resguardo en el Instituto Riva Agüero de la PUCP, el archivo de Bienes Patrimoniales de Palacio de Gobierno que se encuentra dentro del Catálogo de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura, el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, los archivos documentales así como la biblioteca del Museo de Arte de Lima y el archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Para la investigación ha sido especialmente importante la revisión de periódicos como *El Comercio* y *La Crónica*, así como también las revistas de la *Sociedad de Bellas Artes*, *Variedades*, *Ciudad y campo* y *Mundial*. Para la reconstrucción del programa iconográfico fueron esenciales dos tipos de documentos: de un lado, las crónicas sobre el centenario de la Batalla de Ayacucho como la del español Vicente Gay y Forner (1925), así como la del costarricense Rogelio Sotela (1927) y el colombiano Rafael María Carrasquilla (1928), así como las fotos que contenía el Álbum Centenario Batalla de Ayacucho [Portada: “Simón Bolívar 1824 - Augusto B. Leguía 1924”] de la colección Félix Denegri Luna y el Álbum del Centenario de Ayacucho 1824-1924 [Portada: “Al señor Augusto B. Leguía, fotos de Avilés hermanos para el Presidente”], ambos en los repositorios documentales del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda y el ánimo de una serie de personas. En principio quiero agradecer a Natalia Majluf, mi asesora, por su rigurosidad académica y por sus consejos.



Pero especialmente porque me ayudó a mirar los “objetos artísticos” de otra forma. Mis primeros textos de la tesis tenían aventuradas disquisiciones filosóficas sobre la “modernidad” o el “nacionalismo” en el salón. Después de leer mis primeras entregas, Natalia me preguntaba algo: “¿dónde está el salón?”, es decir, dónde estaba literalmente, porque yo olvidaba de vista el objeto (ubicación, proceso de construcción, cantidad de sargas, dimensiones) y me perdía en “alturadas” discusiones sobre la naturaleza del salón. Natalia me hizo volver sobre la materialidad del salón para solo después tomar distancia y establecer interpretaciones.

Quisiera agradecer especialmente a Juan Carlos Estenssoro quien, además de leer de manera minuciosa la tesis, me ayudó a mirar las fotos del salón y a construir una narrativa que le diese sentido a las obras y al uso que Leguía hizo del espacio. Algunos de los argumentos que están expuestos en la tesis nacieron de conversaciones que mantuve con él.

La digitalización del salón ha sido posible gracias a dos personas: primero al arquitecto Samuel Amorós quien digitalizó en Autocad los planos de Manuel Piqueras Coto. A Samuel le estoy más que agradecida porque hizo un trabajo muy profesional al dibujar con minuciosidad y precisión cada detalle de la compleja decoración del salón. Pensé que se cansaría de dibujar tantos pajaritos y volutas pero no se rindió ante el estilo “neoperuano”. Quiero agradecer también al arquitecto Romel Olivares quien fue la persona que transformó el salón en un espacio de tres dimensiones en el cual es posible pasear como si estuviésemos dentro de él. Romel transformó el minucioso trabajo de Samuel en un espacio para visitar dándole colores, dimensiones y texturas.

Le quiero agradecer especialmente a Horacio Ramos quien leyó algunos de los capítulos y sus comentarios siempre fueron muy pertinentes, a Carmen Ochoa quien leyó con mucha paciencia y cariño cada uno de mis capítulos e hizo correcciones sobre la redacción y estilo. Y, finalmente, agradecer a Alberto y Carmen por su constante apoyo para la escritura de la tesis y, en especial, por su inmenso cariño.

## CAPÍTULO 1

### LOS DISCURSOS OFICIALES DEL CENTENARIO DE LA BATALLA DE AYACUCHO Y LOS PRIMEROS AÑOS DE LA ENBA

La búsqueda y afirmación de un proyecto nacional empezó a definirse en Europa a partir del siglo XVIII (Hobsbawm 1997: 11; Palti 2003:9), mientras que en Hispanoamérica comienza a cobrar relevancia con los procesos de independencia a lo largo del siglo XIX (Vázquez 2013: 423; Palti, 2003: 131). De este lado del continente, se empiezan a delinear “nacionalismos oficiales” donde el Estado legitima su poder creando elementos de identidad y cohesión social alrededor de la lengua, el territorio, la religión, el arte y la propia historia. A estas prácticas de invención de la nación es lo que Benedict Anderson llamó “artefacto cultural” (Anderson 1993:21), poniendo énfasis en el carácter histórico y cambiante de la nación y alejándolo de interpretaciones esencialistas que plateaban, por ejemplo, que la existencia de un territorio o una lengua eran elementos que definían *per se* la existencia de la nación. En el mismo camino de interpretación están las “tradiciones inventadas” de Eric Hobsbawm, concepto que “implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm 2002: 8). De forma general, ambos conceptos apuntan a entender la nación y el nacionalismo como una invención, una creación que tiende a definirse esencialmente desde “arriba”, el Estado y las élites, y que se sostiene sobre apegos emocionales poderosos. El proceso de historización de la nación empezó con Ernest Renan (1823-1892) y la publicación de su célebre obra *¿Qué es la nación?* (1882). En ella Renan advierte que ninguno de los factores (lengua, religión, geografía, etnia, etcétera) explican *de facto* como se forman las naciones: “la falta de criterios objetivos revela el carácter, si bien no arbitrario, sí al menos construido de la nación: a fin de constituirse como un todo homogéneo y único, toda la nación debió antes de ser capaz de rellenar sus fisuras internas y **olvidar** los antagonismos que las dividieron históricamente” (Ernest Renan citado en Palti 2003:63 [nota15]) [énfasis agregado]. En el proceso de definición de una nación se acude fundamentalmente al pasado como un recurso a partir del cual se generan identidades compartidas que ayudaran a formar una comunidad nacional. En este proceso el Estado y las élites vuelven sobre su “antigüedad” configurándose como el período desde el cual se desprende la auténtica nacionalidad. Así se desempolvan héroes, se los atavía de nuevas cualidades cívicas y guerreras e incluso se realizan transformaciones físicas. Ahora bien, como decía Ernest Renan, lo que se rescata o recuerda del pasado, está voluntariamente plagado de olvidos (Renan 1987: 65); así lo que fue un hecho violento y fratricida puede

transformase en un episodio heroico de recordación nacional (Palti 2003:45 y Bhabha 2010:409).

Para el caso del Oncenio son especialmente útiles estos conceptos en la medida en que desde el Estado se construyeron una serie de discursos que dieron forma precisamente a la “Patria Nueva” una invención del leguismo que planteó la refundación de la nación a partir de algunos discursos esenciales: el nacimiento de un nueva clase política meritocrática y emprendedora, en contraposición a un civilismo aristocrático y feudal, que representaba el progreso material y económico y, finalmente, el protector de los indios en el Perú. Para lograrlo el Estado utilizó con mucha astucia distintas representaciones: desde una retórica *ad hoc* para cada público hasta un uso intensivo de lo visual que ayudó a traducir con claridad los discursos del Estado. En el caso del Oncenio, la construcción de una escenografía nacional hace uso del repertorio de símbolos que la historia le ofrece y utiliza una serie de soportes para encarnarlos, desde los más efímeros como sellos postales o carros alegóricos hasta los más imperecederos como estatuas, edificios públicos, retratos, pinturas históricas o costumbristas. En general, lo que se busca es que estos soportes visuales brinden un relato de pertenencia en relación a la nación y que funcionen con las mayorías como espacios de difusión y educación de los discursos oficiales (Earle 2008: 6-12, Majluf, 1994).

Ahora bien, la definición de un pasado auténtico en países colonizados es un fenómeno complejo porque es necesario elegir a qué pasado el Estado deberá rendir honores para formar una nación. En Hispanoamérica es posible ver dos etapas (Earle 2008:10; Burucúa y Campagne 2003: 433-473). La primera aquella que se produce inmediatamente después de los procesos de independencia, en que la conquista fue vista como un “tiempo oscuro” y en la cual deslegitimar el pasado colonial fue un gesto necesario para validar los procesos de independencia e instaurar nuevas repúblicas. Así la definición de un “pasado auténtico” se validó a través de lo precolombino siendo una mitología cívica que legitimaba la independencia y nos mostraba el poder y el grado de cultura alcanzando por estas civilizaciones (Earle 2008:10-12; Ramón 2014:24) comparadas muchas veces con las antiguas civilizaciones grecolatinas. Sin embargo, este proceso parece tendencialmente a cambiar a mediados del siglo XVIII. En países como Argentina y Chile los incas fueron desaparecidos del panteón de los héroes patrios, pero en el caso del Perú, Ecuador y Bolivia, donde el pasado prehispánico tuvo una presencia más relevante, perduraron como una especie de marco de referencia de lo nacional (Ramón2014:25) aunque no tuvieron una presencia significativa en el espacio público.

En el Perú, a mediados del siglo XIX, primaron los monumentos en oposición al legado hispano, por ello los personajes que tomaron el espacio público fueron los héroes libertadores como San Martín y Bolívar e incluso, como señala Majluf, héroes de otro grupo étnico como José Olaya, pero en ningún caso símbolos incaístas (Majluf 1944: 9). De esta época son las esculturas de Simón Bolívar (1859) en la Plaza de la Inquisición y la escultura de Cristóbal Colón originalmente ubicada en la Alameda de Acho (Ramón 2014: 76). Un proceso similar parece estar gestándose en Latinoamérica y no solo en el uso del espacio físico a través de la escultura y nombres de lugares públicos sino también en sellos postales y monedas (Earle 2008: 39-40). Los imperios inca y azteca podían estar presentes en museos, textos académicos y poemas pero no formaron parte de los emblemas del Estado, en que dominaron más bien los héroes criollos del proceso de independencia. Majluf sostiene que para el caso peruano los incas podían poner en cuestión la legitimidad del poder de la élite criolla, en este sentido, figuras como Bolívar o el propio Colón fueron menos problemáticas (Majluf 1994: 32). Desde otra perspectiva, autores como Aguirre señalan que cada soporte tenía un público y un fin específico, los incas no fueron representados en monumentos públicos porque la función pedagógica de la escultura buscaba representar otro tipo de virtudes (Aguirre 1994: 561). Lo que queda claro es que los incas o el pasado

prehispánico en general no ocuparon durante la segunda mitad del siglo XIX un lugar importante en el imaginario público.

A partir de la segunda década del XX parece estar gestándose en el Perú un nuevo cambio en la definición de lo propio y lo nacional. ¿Cuál sería para el Estado el pasado sobre el cual la nación tendría que construir la memoria oficial? Desde el campo de lo visual, ¿en qué tipo de soportes (esculturas, pinturas, emblemas, construcciones urbanas) y estilos el Estado empezaría a definir lo auténticamente peruano? Desde nuestra perspectiva, el Oncenio fue una etapa particular en la construcción de las retóricas nacionales porque, a diferencia de épocas anteriores, donde hubo un proceso de eliminación u olvido de determinadas etapas o personajes históricos, en la Patria Nueva, por lo menos en el discurso, se incorporaron todas: el pasado prehispánico, la colonia y la república<sup>1</sup> (Ramón 2014: 95). El proceso de incorporación tuvo dos características (a) construir una visión eminentemente idealizada cada una de las etapas y desaparecer sus aspectos conflictivo (b) generar identificaciones entre cada una de estas etapas con grupos sociales que eran importantes para el mantenimiento de la Patria Nueva. Así la promoción del pasado incaico sería asociado a su protección y defensa de los indios, mientras que su respeto por el pasado colonial era también un guiño a las élites más tradicionales y su orgullo con la gesta independentista era un gesto obligado para un estadista moderno como Leguía que buscó también el apoyo de una nueva capa media profesional y liberal en sus ideas.

El periodo en el cual gobernó Leguía, marcado por la celebración de dos centenarios (el de la independencia peruana en 1921 y el centenario por la Batalla de Ayacucho en 1924) fue particularmente propicio para construir una retórica nacional que fuera auspiciosa para el desarrollo de su proyecto político. Leguía inauguró una nueva retórica patria que, a diferencia de otros periodos de la república, contó con un inusitado y conveniente mecenazgo a las artes. El salón Ayacucho resultado de una comisión oficial que realizó el gobierno a la ENBA, fue parte de este fenómeno. Este simple hecho es fundamental porque muestra cómo el arte se convirtió en una herramienta a través de la cual el Estado construyó la idea de lo nacional. En el salón participó todo el plantel de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su director, Daniel Hernández los dos profesores principales de cada especialidad; José Sabogal de pintura y Piqueras Cotoquí de escultura, así como los alumnos más destacados de la primera promoción.

En este capítulo buscamos entonces entender el salón Ayacucho a través de dos procesos que, desde nuestra perspectiva, explican la creación de un espacio como este. De un lado, analizaremos los discursos sobre la nación que se generaron desde el Estado en el contexto de la celebración del centenario de la batalla de Ayacucho para recalcar la convivencia de un discurso pro-indígena con un discurso hispanista que luego se plasmarán muy claramente en el salón. De otro lado, analizaremos el proceso de institucionalización del medio artístico local, teniendo como eje principal la ENBA, una entidad esencial para entender el salón Ayacucho en la medida en que su

---

<sup>1</sup> La historiografía sobre el Oncenio tiende a realizar estudios donde se privilegia un tipo de discurso. El hispanista, como en el caso de Ascensión Martínez (1994), donde se analizan especialmente los discursos del primer centenario o más bien una mirada sobre los discursos indigenistas como el caso de Gabriel Ramón (2014) en su estudio sobre las manifestaciones del neoperuano. Cada uno de estas investigaciones brinda una mirada real sobre dos tipos de retórica que primaron durante el Oncenio, pero en el caso del salón Ayacucho, dadas sus características formales, es imposible analizar estas retóricas de forma separada.

creación y diseño dependió directamente de sus profesores y alumnos. La presencia continua de Leguía y sus funcionarios en las exposiciones anuales junto con los encargos o ayudas económicas que hizo de manera individual, tanto a profesores como a alumnos, marcaron una estrecha relación entre el proyecto político de la Patria Nueva y la ENBA. De la Escuela nos interesa especialmente el marcado “rumbo nacionalista” que le imprimen el presidente Leguía y Daniel Hernández, así como también las primeras exposiciones anuales que sirven de contexto a las obras que fueron presentadas en el salón.

El primer cuarto del siglo XX, caracterizado por una intensa búsqueda de lo nacional y el ingreso a la modernidad fue un momento de quiebre para muchos países latinoamericanos. Desde el punto de vista político varios países de la región celebraron los centenarios de su independencia. En 1910 lo hizo Argentina, Chile, Colombia y Venezuela; en 1920 Ecuador y en 1922 Brasil. En el caso de Perú y México la celebración fue por partida doble. México celebró en 1910 la rebelión del cura Hidalgo contra el poder colonial y en 1921 la consumación de la independencia entre los criollos conservadores al mando de Iturbide y el último virrey. En el caso del Perú, en 1921 se celebró la independencia del Perú declarada por San Martín y en 1924 la celebración de la autonomía americana conseguida en la batalla de Ayacucho. Desde la historiografía del arte latinoamericano, la década de 1920, tal como lo ha señalado Laura Malosetti (2002), se entiende como un momento en que la modernidad desembarca en el continente a partir de ciertos acontecimientos representativos, tales como: el surgimiento del movimiento muralista y el “Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores” en 1922 en México; la “Semana del Arte Moderno de 1922” en Sao Paulo, Brasil; la primera exposición cubista de Emilio Pettoruti en 1924 en Argentina; y la fundación de la revista *Amauta* en 1926 por José Mariátegui de la mano con José Sabogal.

Una de las expresiones comunes en las celebraciones centenarias fueron las exposiciones nacionales inspiradas en las exposiciones universales de fines del siglo XIX.<sup>3</sup> Éstas fueron vitrinas donde para que las élites exhibieran la modernidad, civilización y progreso de la nación. Así se exhibieron recursos naturales, mercancías comerciales, maquinaria de producción industrial, objetos culturales y también obras de arte. Por ello, dentro de las exposiciones nacionales se consideraron salones de arte o pabellones de bellas artes<sup>4</sup>. Incluso en algunos países se aprovechan sus fiestas patrias para la creación de escuelas o academias nacionales de bellas artes.

<sup>3</sup> Algunas de las exposiciones donde participaron países de la región fueron, la Exposición Histórica Americana que se llevó a cabo en Madrid 1892, la Exposición Universal Colombina de Chicago en 1893, ambas organizadas para celebrar el descubrimiento de América y, luego, en 1889 la Exposición Universal de París que conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa.

<sup>4</sup> Este fue el caso de Colombia quien construyó en 1910 un Pabellón de Bellas Artes organizado por Andrés de Santa María director de la Escuela de Bellas Artes, Cfr. Venegas Carrasco, Carolina. *Representaciones de la Independencia y la construcción de una imagen nacional en la Celebración del Centenario de 1910*. En el caso del Ecuador se organizó la Exposición Nacional del Centenario en 1909 donde existió un Salón de Bellas Artes donde se premiaron artistas contemporáneos, Cfr. Pérez, Trinidad (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa. En Coronel, Valeria y Prieto, Mercedes (Coord.), *Celebraciones Centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: Flacso. En el caso de Argentina en 1910 se organiza la Exposición Internacional de Arte del Centenario que tuvo el carácter de certamen porque competirían artistas argentinos junto con artistas extranjeros, Cfr. Muñoz, Miguel Ángel (1995). El arte nacional: un modelo para armar. *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: VI Jornada de Teorías e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 166-177. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs> (Consultado el 23 de abril de 2014). Finalmente en 1910 en Chile se crea la Exposición Internacional de Bellas Artes, para lo cual se expusieron trabajos de artistas europeos y chilenos, al mismo tiempo se aprovechó para fundar el Museo Nacional de Bellas Artes. En <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0026267.pdf> (revisado el 23 de abril de 2014).



En el caso del Perú, en 1924 se llevó a cabo la Exposición Nacional de Industria y Minería en lo que fue el Palacio de la Exposición, que acogió muestras de empresas peruanas de manufacturas e industrias, así como también ejemplos de riquezas naturales. Desde esta lógica, el salón Ayacucho vendría a ser también una especie de vitrina a través de la cual el Estado, a través del uso de las artes plásticas y de la arquitectura construye una imagen de la nación. Sin embargo, a diferencia de otros espacios el salón fue una vitrina de acceso restringido por su ubicación dentro de Palacio de Gobierno.

A las fiestas centenarias de 1924 acudieron treinta y nueve delegaciones<sup>5</sup>, desde países cercanos por el vínculo histórico como Argentina, Ecuador, Venezuela y Colombia, hasta países tan lejanos como Liberia y el desaparecido reino de Siam. El único país que no sería invitado fue Chile, pues aún estaba pendiente el desacuerdo por las provincias cautivas de Tacna y Arica, asunto en el que Estados Unidos actuaba como juez frente al diferendo entre ambos países. Leguía era consciente que las celebraciones centenarias le permitirían articular su liderazgo en la región, en la medida en que la batalla de Ayacucho selló la independencia del continente americano. En su discurso de 1924 declara ante el Congreso su deseo de hacer de este centenario un hecho digno de recordación:

“Estando próxima a cumplirse la primera centuria de la Batalla de Ayacucho, **que consolidó la Independencia del Perú y la de toda la América Española**, mi Gobierno ha creído conveniente celebrarla con todo el esplendor digno de los héroes que nos hicieron libres y **de nosotros mismos que ya estamos en vías de hacernos grandes.**”<sup>6</sup>

Así, las fiestas tuvieron el espíritu de la armonía y la concordia, primaron los discursos sobre la hermandad entre los pueblos antes que las gestas guerreras o las superioridades bélicas de unos por encima de otros.<sup>7</sup> Si el centro de las celebraciones de 1921 fue San Martín<sup>8</sup>, en 1924 la figura esencial fue Bolívar, seguido de Sucre.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Alemania, Bélgica, Bolivia, Brasil, Costa Rica, Colombia, Cuba, China, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Guatemala, Hungría, Haití, Italia, Japón, Liberia, Luxemburgo, México, Mónaco, Noruega, Panamá, Paraguay, Polonia, Portugal, República Dominicana, Rumanía, Santa Sede, Siam, Suiza, Uruguay, Venezuela y Yugoslavia.

<sup>6</sup> Mensaje del presidente del Perú, Augusto Bernardino Leguía Salcedo, al Congreso Nacional, el 12 de octubre de 1924 <http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes/mensaje-1924-1.asp> (revisado el 16 de junio de 2014) [el énfasis es nuestro]

<sup>7</sup> “El centenario de Ayacucho no es pues una fiesta guerrera, es una fiesta de amor y de paz en que todos los pueblos de la tierra se unen para felicitar a los hijos del pueblo, que con Bolívar a la cabeza, pudieron dar prueba tan elocuente de que estaba guardada en sus venas la sangre de los Incas y la de sus conquistadores hispánicos”. Cfr. Ortiz Rodríguez, Federico, “El Centenario de Ayacucho y nuestros obreros”. En *Mundial*, Lima, 7 de noviembre de 1924, n° 234. Los medios nacionales tienen el mismo tenor: “Al celebrar el Perú la Batalla de Ayacucho celebra no un fasto meramente nacional, sino continental, que es la glorificación del libertador de Venezuela, Colombia y Ecuador y el Perú y del creador de la república de Bolivia. Cfr. Palma, Clemente, Editorial. En *Varietades*, Lima 6 de diciembre de 1924, n° 875.

<sup>8</sup> La centralidad de la imagen de San Martín y la presencia de Argentina se confirman por una serie de ceremonias y actos oficiales: la develación del busto de San Martín en la plaza del mismo nombre, el envío de Argentina del Regimiento de Granaderos a Caballo General San Martín (una unidad del arma de caballería del ejército argentino) y, finalmente, con el banquete que ofreció la embajada argentina en el cruce “San Martín” al Presidente Leguía.

<sup>9</sup> Bolívar fue el libertador de América y el gran estadista del proyecto político de la unión americana, que culminó con la creación de la Gran Colombia en donde participan, una vez lograda su independencia: Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá. Al mismo tiempo Bolívar participó con Sucre en la independencia del Perú y en la creación de Bolivia como república independiente. La “era Bolívar” se hizo patente en la emisión especial de signos de franqueo con el busto de Bolívar, la construcción del Panteón de los Próceres, en la antigua Capilla de San Antonio Abad, conocida con el nombre iglesia de San Carlos. En el Panteón reposaban los restos de Simón Rodríguez, maestro del Libertador y se guardarán también la espada de Bolívar que Venezuela envía al Perú para esta ocasión. De otro lado, el gobierno de Leguía envió a

## 1.1 Tres lecturas para el centenario

Si bien cada efeméride patria tuvo sus características propias, proponemos tres tipos de discursos que ordenan la producción simbólica del centenario de 1924 y que ayudan a entender un espacio como el salón. De un lado, el Estado realizó un esfuerzo muy claro y consciente por construir una historia nacional que fuese a su vez un mecanismo para imaginar un futuro promisorio. La historia fue así un recurso muy utilizado con grandes dosis de lirismo y sentido épico y, en muy pocos casos, una mirada crítica<sup>10</sup>. En esta dimensión estuvo la gran producción estatuaría de héroes patrios hasta la publicación de textos de enseñanza para niños donde se refundará una nueva historia de la nación.<sup>11</sup>

La segunda dimensión está ligada a la revalorización de “lo propio” o “lo nacional” que, en el caso de México y Perú, pasó fundamentalmente por la incorporación del indígena a la vida nacional<sup>12</sup>. En el Perú esta búsqueda por “las raíces” tendrá distintas variantes pero encontró en el indigenismo<sup>13</sup> un medio principal de su acción. En este capítulo nos centraremos principalmente en el indigenismo de Estado que en su definición de “lo propio” hará un uso especial de determinada simbología y retórica alrededor de lo incásico, que además será una manera clara de identificarse y vincularse con lo indígena. Las referencias al pasado precolombino, la aparición de edificios *neoperuanos*, así como la aparición de incas y pobladores andinos en pinturas y esculturas, nos hablan de un *revival* incásico sin precedentes en la historia republicana. Al mismo tiempo, en estas definiciones por lo propio también estuvo presente el pasado criollo,

---

fundir en la Escuela de Artes y Oficios una placa de bronce para colocarla en la tumba de Bolívar y una corona de laurel para la Antonio José de Sucre, estas dos ofrendas fueron enviadas a Caracas. Asimismo, se inauguró en Lima el Museo Bolivariano, una vieja casona de Magdalena del Mar, donde habitaron tanto San Martín como Bolívar.

<sup>10</sup> Sobre el uso del pasado y la historia resulta especialmente interesante el análisis de Annick Lempérière sobre los centenarios de 1910 y 1921 en México. A partir del uso de tres categorías nietzscheanas que aparecen en *Uso y abuso de la historia*, el artículo plantea que hubo distintos usos del pasado entre los dos centenarios. Las categorías son: *historia monumental* (ofrece ejemplos de grandeza y nobleza humana, señalando que es posible imitar estas acciones y hacerlas posibles nuevamente) una *historia de anticuario* (la que genera un respeto por los orígenes) y una *historia crítica* (penetra en los mitos de la grandeza y valores pasados, niega al pasado todo derecho sobre el presente). Lempérière señala que en el centenario de 1910 el régimen de Porfirio Díaz hizo un uso de la historia principalmente monumental, lo que se busca es forjar el patriotismo y cultivar el espíritu de sacrificio, se eleva a Benito Juárez como el héroe principal y se lo análogo con Díaz, mientras que Morales e Hidalgo, pasan de ser insurgentes a santos de reliquia, hay un proceso de pasteurización de la historia. En 1921 el gobierno de Obregón más bien ensalza a Morales e Hidalgo como figuras de carácter mestizo y popular. Cfr. Lempérière, Annick “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921), de la historia patria a la antropología cultural”. *Historia mexicana*, vol. 45, n° 2, 1995 pp. 317-352 <http://aleph.academica.mx/jsui/bitstream/56789/28685/1/45-178-1995-0317.pdf> (revisado 12 de enero de 2015)

<sup>11</sup> Sobre la publicación de textos escolares en México Cfr. (Lempérière 1995: 322). En el caso del Perú “El arte Peruano en la Escuela” realizado por Elena de Izcue con la ayuda de Rafael Larco Herrera es una de las expresiones más claras de cómo el sentimiento patrio se fomentaba a través del conocimiento del pasado precolombino. El libro les permitía a los niños conocer la iconografía precolombina y aprender a reproducirla mediante los modelos propuestos. Cfr. Majluf y Wuffarden 1999: 73-81).

<sup>12</sup> La publicación de *Forjando Patria* (1916) de Manuel Gamio es el texto clave de este proceso, junto con el inicio del muralismo mexicano en 1921, que encontró en José Vasconcelos como Ministro de Educación y Diego Rivera como el líder del movimiento, sus principales propulsores.

<sup>13</sup> Como se ha mencionado en el estado de la cuestión, ya desde la década del setenta se tiene claro que el indigenismo, lejos de ser un movimiento programático y homogéneo, se empieza a definir por su “composición heterogénea y de expresiones diversas” (Flores Galindo 1978: 148; Franco 1990: 54; Majluf, 1994: 613). En sus formas de expresión habrá pintura, escultura, literatura, teatro, danzas y fotografía indigenista y, como bien lo ha señalado Gabriel Ramón (2014:18), dentro del propio movimiento es posible descubrir fisuras ideológicas sobre la autenticidad de lo “autóctono” y las formas más idóneas para representarlo.

especialmente los héroes de la independencia como San Martín, Bolívar y Sucre. En general, los investigadores tienden a ver estos dos procesos como excluyentes, como si la reafirmación de un pasado precolombino supusiera la anulación del pasado hispano. Y si bien es cierto que se planteó de este modo en autores como Luis E. Valcárcel, José Carlos Mariátegui y Dora Mayer, no fue así en el discurso del gobierno. Y, finalmente, se propuso un proceso de ingreso a la modernidad que tenía dos discursos: el del **progreso técnico y científico** y, de otro lado, una **modernidad ilustrada** que promueve las artes y la educación como una forma de civilización y cultivo moral.

### 1.1.1 Construcción de la memoria oficial

En una entrevista publicada en la revista *Mundial* en junio de 1924, Leguía declaraba su deseo de que las fiestas sean un momento propicio para abrir nuestras fronteras y “exteriorizarnos al mundo”, con el fin de que el orbe “civilizado” conozca nuestro desarrollo material pero, en especial, que las fiestas sean un momento de transfiguración de nuestra historia:

“El contacto de los aires de la casa con los aires de fuera, determinará [...], una transfiguración colectiva, porque así como los grandes hombres se transfiguran eternamente, los pueblos que se sienten capaces de **entrar en la historia por la puerta grande, saben transfigurarse también cuando llegan las ocasiones decisivas**”<sup>14</sup> (Bedoya 1924: 234) [énfasis agregado]

Leguía asume las fiestas como el espacio ideal para reescribir la historia, volviéndose así una especie de visionario y pastor de su pueblo que lo lleva a ingresar a la historia por la puerta grande y, en un mismo movimiento, lo impulsa a una transformación.

Leguía aprovechó con mucha astucia esta coyuntura histórica favorable para construir dos grandes narrativas: de un lado, la de un país moderno y en vías de progreso y, de otro lado, una nación ancestral con una gran riqueza histórica. Esta última narrativa suponía a su vez otros relatos: la recreación de un pasado incaico imperial, una madre patria bondadosa y, finalmente, una república heroica. Esto puede verse claramente en la inauguración del Museo de Arqueología<sup>15</sup> (realizó dentro de las celebraciones por la batalla de Ayacucho) donde Leguía pronunció el siguiente discurso:

“El noble esfuerzo de un verdadero filántropo como el señor Víctor Larco Herrera, fundador, de ese Museo, ha dado la ocasión a mi gobierno para que la adquiera y dedique a la investigación científica de nuestro pasado, cuyo conocimiento se hace necesario para formar la unidad nacional y fortalecer el patriotismo sobre todo en un pueblo como el nuestro que debe hermanar su fe irreductible en el porvenir con el orgullo de su admirable pasado que simboliza un Inca, un Virrey y un Libertador” (Leguía 1926: 460).

Leguía revela su carácter de mandatario moderno y ilustrado cuando declara que el pasado se estudia de forma científica, diferenciándose de una actitud meramente nostálgica y subjetiva. Al mismo tiempo expone el carácter formador del pasado al señalar que fortalece el patriotismo y la

<sup>14</sup> Bedoya, Manuel A. “Hombres y pueblos que se transfiguran”. En *Mundial*, Lima, 7 de noviembre de 1924, n° 234. Bedoya fue nombrado por el gobierno como el Director de la oficina Central Informativa de la Batalla de Ayacucho

<sup>15</sup> Actualmente es el edificio del Museo de la Cultura Peruana. La colección del Museo de Arqueología sirvió de base para formar la colección del actual Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



fe en el futuro. Finalmente, establece esa noción de totalidad y continuidad histórica no conflictiva, que se resume con precisión en la frase que pronuncia en la Inauguración del Museo Arqueológico en 1924: “un pueblo como el nuestro debe hermanar su fe irreductible en el porvenir con el orgullo de su admirable pasado **un Inca, un Virrey y un Libertador**” (Leguía 1926: 460) [énfasis agregado].

El discurso de completitud histórica y de sucesión sin conflictos es quizá uno de los relatos más poderosos y, al mismo tiempo, el que se refleja de forma más clara en el salón Ayacucho. Genera una línea de continuidad natural entre el período prehispánico, el virreinal y el republicano, encontrando en cada uno de ellos presencia de elementos de “peruanidad” y borrando de ellas cualquier indicio de conflicto. Se *supera* la historia para construir un nuevo relato de armonía y progreso. Esto explicaría cómo en el caso de los discursos de la Patria Nueva el incaísmo oficial no parece reñirse con sus posiciones hispanistas sino que, por el contrario, se amalgaman. En el discurso de cierre de las fiestas centenarias en Palacio de Gobierno Leguía declara:

“El Perú que tuvo el privilegio de ser el centro de una admirable civilización aborigen y sede del inmenso imperio colonial, fue también tierra predestinada para reunir a los guerreros venidos de todas las latitudes del planeta deseosos de pelear la batalla definitiva por la libertad del Nuevo Mundo. Como había sido el centro de la resistencia, el Perú debía ser el centro de la suprema liberación” (Delgado 1926: 468).

Cada etapa histórica fue idealizada: los incas fueron una admirable civilización, el imperio colonial fue inmenso y en la república valientes guerreros nos dieron la libertad. Hábilmente Leguía transforma al Perú en el centro de cada una de estas etapas históricas. Vuelve a hacer lo mismo cuando señala:

“Pero nuestro país tuvo la suerte de haber sido por destino de las grandes cosas, el centro de una Civilización y después de la Conquista. De esta manera poseemos más que cualquiera de los otros pueblos de Sud América, los genuinos vestigios del pasado y sobre ellos hemos edificado nuestra moderna cultura” (Delgado 1924: 169).

Para Leguía la construcción de una memoria patria no estuvo ligada con el descubrimiento de antiguos vestigios: el pasado no fue arcaico sino promisorio, por ello su capacidad para forjar un nuevo patriotismo. En varios de sus discursos Leguía menciona que los pueblos no pueden quedarse nostálgicamente en el pretérito. En el banquete que brindó en el Zoológico a los defensores armados de la patria declara que “la grandeza de las naciones está hecha de ese afán por **superar el pasado con el presente**” (Leguía 1926:322) [énfasis agregado]. Mientras que en la Sociedad de Fundadores de la Independencia Leguía reforzaría la idea del pasado como un fuerza útil para el presente: “Hay dos maneras generales de honrar el pasado: imitándolo, en la creencia de que el presente le es inferior, lo cual contraría la ley del progreso, o aprovechando, en el presente, en beneficio de la civilización, las fuerzas útiles que en el pasado actuaron” (Leguía 1926: 457).

El pasado fue para Leguía un recurso útil, usado en función de los ideales de progreso y orden de la Patria Nueva, pero también por un olvido estratégico y una idealización que puede ser rastreada en el programa iconográfico del salón. La historia para Leguía es relevante no como un ejercicio crítico de la nacionalidad sino, por el contrario, como la posibilidad de crear una narración que supere los hechos violentos y contradictorios y nos conduzca hacia la prosperidad. El presidente

sabe que el poder de la Patria Nueva será precisamente concebir un nuevo relato de la nación donde el pasado es la garantía de nuestro éxito futuro, no un motivo de queja o nostalgia en relación a nuestra situación presente (Leguía 1926: 322).

En el contexto del centenario la lógica de conciliación entre lo hispánico y lo indígena era necesaria porque aseguraba el carácter festivo y heroico de las fiestas, diluyendo u olvidando los conflictos propios de la historia.

### 1.1.2 La definición de “lo propio” o lo “nacional”

Uno de los discursos recurrentes que tendrá la Patria Nueva para la definición de lo nacional se produce a través de un “incaísmo imperial” uno de los componentes esenciales del indigenismo de Estado (Lauer 1997:95). Se recrean distintas imágenes: el imperio incásico es viril, opulento y vertical en su organización, pero paternal y generoso con sus hijos; su poderío y nivel de civilización es análoga con los grandes imperios de Roma, Grecia y Egipto. El Estado leguista crea la invención de una organización incaica poderosa, valiente y orgullosa que estaría siendo encarnada por la Patria Nueva. De hecho en algunos discursos Leguía es nombrado como el sucesor de Manco Cápac (Bonilla 1928: 5). Al establecer una especie de linaje puro y poderoso, se evitaban las lecturas esencialistas sobre un indio naturalmente degenerado y vicioso, de esta forma, su pasado glorioso le permitiría tener un presente digno. Frente a la delegación mexicana Leguía teje un astuto discurso donde eleva el poderío de los imperios aztecas e incas, del mismo modo en que reivindica la osadía de Pizarro y Cortés:

“La pompa imperial de los Incas se hermana con el esplendoroso poderío de los Aztecas, en la era precolombina. En el tumulto de la lucha gigantesca resaltan en América los heroísmos sublimes de Guatimocín y Cahuide. Nadie sabe qué admirar más, si la actitud de Pizarro marcando con su espada la raya legendaria en las arenas de la isla del Gallo, o el gesto homérico de Cortés, quemando sus naves, convencidos ambos de su propio heroísmo” (Leguía 1929:129).

Los incas son imperiales y los Aztecas poderosos. Ahora bien, si Cahuide y Guatimocín [Cauhtémoc] son los héroes más importantes de estos imperios, también lo son Pizarro y Cortés. Además del pasado común que Leguía busca subrayar entre México y Perú, vuelve nuevamente sobre el mismo tópico: tan importante como el heroísmo de los dos indígenas son los gestos “homéricos” de ambos conquistadores.

Durante el régimen de Leguía, Luis Humberto Delgado fue un precoz embajador del Perú en París y tuvo un rol importante durante el centenario. Uno de sus aportes fue el Álbum Ayacucho (Delgado 1924, [s.n.]) editado en conmemoración de la batalla. En este documento aparecen fotos y dibujos de los héroes de la independencia americana, así como una serie de reflexiones sobre la batalla. Delgado afirma enfáticamente el carácter de civilización de la cultura Inca, legitimando su importancia y comparándola con las culturas grecolatinas. La historia, fundada en la tradición – dice Delgado– muestra que el destino ha sido pródigo con el Perú, tanto en sus suelos y como en sus hijos. Los hijos del pasado, los incas, son señal de nuestro presente, gracias a ellos hemos podido realizar “progresos en el comercio y el florecimiento de las artes”. A partir del Oncenio el imperio incaico se volvió una especie de antigüedad clásica del pasado nacional (Delgado 1924 168-169 y 173).

La idealización del pasado precolombino fue de la mano con un discurso de reivindicación de lo indígena. Así en octubre de 1924 cuando asume por tercera vez la presidencia del Perú incluye al “indio” como un elemento sustancial de la nacionalidad:

“Hace ya mucho tiempo que he querido transformar desde los cimientos la condición del indio en el Perú. [...] Es tan peruano como nosotros y debe tratársele como tal. [...] la obra del Gobierno debe encaminarse a encontrar otros medios de armonización de todos los factores étnicos que integran nuestra nacionalidad. Por lo tanto, estoy resuelto a que nuestro indio no sea un elemento más o menos exótico y pintoresco enquistado en las entrañas de la serranía, y a que se incruste dentro de nuestra vida industrial, comercial, agrícola, etc.” (Leguía 1926: 275)

En sus constantes declaraciones sobre el tema indígena se vislumbran varios matices: un tinte paternalista, “es tan peruano como nosotros y debe tratársele como tal” (Leguía 1926: 275); un contenido redentor, “liberarlo porque es casi un siervo” (Leguía 1926: 275) y, finalmente, un elemento instrumental, el indio es importante para la nación porque es el agricultor, el obrero y el soldado, “Defender al indio significa defender nuestra vida económica” (Leguía 1926: 275). En 1926 durante el discurso para la inauguración del monumento a Manco Capac, Leguía señala que la figura gloriosa del creador del Cusco es la muestra clara de “el ruidoso fracaso de la vieja y pesimista teoría que tanto tiempo fue para las llamadas razas inferiores una pesadilla: el concepto de desigualdades étnicas” (Leguía 1929: 61-62) Como en otras ocasiones, Leguía utilizará la historia para recrear una narrativa esperanzadora en relación al indio actual. Manco Cápac el fundador del imperio incaico, fue la clara prueba de la dignidad de los indios del presente.

Gabriel Ramón sostiene que Leguía percibió de forma muy clara el valor escenográfico del pasado incaico<sup>16</sup> dado que podría sugerir un compromiso con los indígenas. La glorificación de lo incásico genera una identificación con lo indígena pero crea, a su vez, una distancia moral y, al mismo tiempo, una posibilidad: el indio, no es el inca, pero *puede* serlo. Aun cuando su presente sea bastante problemático es el pasado glorioso donde se construye la posibilidad de un presente y un futuro promisorio. Ahora bien, es claro que Leguía tenía interés por dignificar lo indígena recurriendo a su pasado, sin embargo, al mismo tiempo, estuvo interesado en lograr que adquiriera costumbres ciudadanas logrando introducirse en la lógica del progreso, un aspecto que a Leguía le interesaba especialmente.

Desde un inicio Mariátegui fue muy crítico con esta versión oficial del indigenismo porque “los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy” (Mariátegui 1990: 74) existe desde el Estado una “apología inocua del Imperio de los Incas” pero que utiliza al indio real (Mariátegui 1990: 74). Dora Mayer, aunque es crítica con el socialismo de Mariátegui, tiene la misma impresión sobre el vínculo que se gestó entre la Patria Nueva y el indio.

<sup>16</sup> Ramón señala que los incas tienen como característica esencial la visibilidad y versatilidad. *Visibilidad* material, en la medida en que aún en el siglo XIX era muy común ver huacas o sitios arqueológicos a los que, sin importar su cronología o filiación cultural, se denominaban inca. De hecho, Sebastián Lorente, prolífico autor de textos escolares que circularon hasta 1930, ayudó a construir una imagen poderosa del incanato, que a diferencia de muchos indigenistas posteriores, no genera esta reivindicación esquizofrénica entre el inca glorioso del pasado y el indio pervertido del presente. Los incas son *versátiles*, porque a diferencia de los próceres, que son celebrados el día de la batalla ganada o de los santos en su natalicio, los incas dada su vaguedad temporal, podían ser evocados en cualquier momento del año. De hecho, desde la mitad del siglo XIX los incas empezaron a representar la imagen de lo patriótico, que resultaba muy útil para el naciente Estado (Ramón 2014: 25-30)

“En tiempos de Leguía se puso en moda al indio. Pléyades de intelectuales se ocuparon de la raza nativa obedeciendo una consigna oficial. Eso no era un levantamiento de la raza indígena, sino una pesca criolla. Cada cual quería distinguirse con alguna lindura referente a los indígenas. Se presentó a la Sociedad de la Flecha de Oro. Se fomentó el floklore incaico en las pampas de Amancaes con miras a una auténtica ganancia para el Alcalde del distrito del Rímac y los teatros limeños. Se trabó relaciones en el Museo Arqueológico, con emisarios de la industria extranjera, para sacar partido del arte autóctono” (Mayer 1933: 80)

Como ningún otro mandatario, Leguía supo interpretar las necesidades y expectativas de todos los sectores populares, los obreros, los comerciantes y los campesinos. Si bien muchas de las reivindicaciones indígenas tuvieron un claro componente populista e instrumental aseguraron la larga vida del Oncenio estableciendo pactos y comprando voluntades entre los sectores populares (Leguía 1926: 267-269). Es singular notar como Dora Mayer lo retrató como una especie de mago del que la gente esperaba que “fabrique un futuro palpable” (Mayer 1933:50) o más bien una especie de artista que actúa para el público presente (Mayer 1933:52).

Haciendo uso precisamente de su habilidad para construir discursos *adecuados* al público y a las circunstancias, Leguía también desarrolló una retórica hispanista durante las celebraciones. Así, se refirió a España como la “Madre Patria” y al Perú como su “hijo predilecto”. La Madre Patria fue bondadosa, la conquista un hecho natural y los “hijos del pueblo” proceden de este doble origen que no supuso violencia, sino “amor y paz”. Tan relevante como la independencia fue la conquista de América, por ello, la autonomía fue una crisis inevitable de crecimiento, en la cual se rompe la tutela política, pero se conserva la riqueza cultural de la Madre Patria:

“Para arrancarnos a España del alma necesitaríamos quitarnos de la conciencia su religión, de la vida sus costumbres, de la memoria sus tradiciones, de los labios la más hermosa de las lenguas modernas y de las venas esa impetuosa sangre que animó a los héroes, que haciendo que, partiendo de las fronteras de un reino en donde se oía la trompeta del Palacio Real, no solo reintegraron el suelo perdido de la Patria, sino que conquistaron los mares y todos los continentes del planeta, llegando en su marcha triunfal hasta el Imperio del Sol, en donde Pizarro renovó las hazañas de Don Pelayo y del Cid” (Leguía 1926:384).

En estos discursos grandilocuentes, Leguía intentó construir una nueva historia del Perú, en la cual España es la madre de nuestras mejores herencias: la lengua y la religión. Los conquistadores fueron héroes valientes y magnánimos que llegaron hasta el Imperio del Sol para implantar lo mejor de su civilización. Sobre la conquista como un hecho violento que impuso en grandes sectores de la población indígena una cruel dominación, no se mencionó nunca nada. Por el contrario, en el discurso de agradecimiento a la colonia española por el regalo del arco<sup>17</sup>, señaló que el descubrimiento de América fue una bendición porque nos introdujo a la civilización occidental, educándonos y dejándonos lo mejor de su cultura (Leguía 1926: 306)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Durante las celebraciones por el primer centenario de la independencia (1921) varias de las delegaciones invitadas hicieron llegar sus regalos al Perú. España donó el Arco Morisco también llamado Arco de la Amistad. La construcción del Arco comenzó en 1921 pero terminó de edificarse en julio de 1924. En 1938 el Arco es demolido durante el gobierno del presidente Oscar Benavides.

<sup>18</sup> “Si la América española no amase a la madre común por un impulso natural, tendría siempre que reverenciarla, por ser ella quien inspiró la hazaña del descubrimiento e incorporó, debido a su solo esfuerzo, todo un continente a la



El hispanismo de Leguía ha sido antes estudiado por Ascensión Martínez (1994: 338- 339) quien analiza los distintos eventos o celebraciones oficiales en donde Leguía manifiesta una actitud deliberadamente hispanista, siendo estos la asunción del Inca Garcilaso y Francisco Pizarro como elementos fundamentales de la historia del Perú, la Celebración del Centenario de 1921, la visita del Cardenal Benloch en 1923 y, finalmente, el Centenario de Ayacucho. Martínez prueba que tanto el régimen de Primo de Rivera como el de Leguía, que se desarrollaron de forma paralela, elaboraron una ideología nacionalista que sirvió como referente y proporcionó elementos de cohesión. En el caso de Primo de Rivera los ejes esenciales del hispanoamericanismo serán la religión, la monarquía y la patria, así España redefinía su vinculación con sus antiguas colonias desarrollando un discurso de protección y civilización frente a sus hijos independientes. Mientras Leguía reivindica la conquista como un hecho que trajo la lengua, la religión y la civilización y justifica la independencia como una “crisis inevitable de crecimiento”. Martínez se refiere a este comportamiento de Leguía como paradójico porque de la misma forma en que invocó lo hispano, buscó también la “americanización” del país.

### 1.1.3 La Patria Nueva ilustrada

Los defensores de la Patria Nueva establecieron como una de las características más claras del gobierno la acción y la construcción. Así, a través del dominio de la ciencia y la técnica la Patria Nueva ha “vencido la pretendida fatalidad geográfica, horadando los Andes y salvando los abismos para tender rieles y carreteras” (Bonilla 1928: 64). La Patria Nueva era fundamentalmente pragmática, frente al “verbalismo enfermizo y el oropel de sabiduría” Leguía ofrece carreteras, puentes, escuelas: “Trabajemos, pues, y hagamos del Perú una gran factoría”, dirá Leguía. Hacer del país una factoría tenía sus réditos políticos, pero también fue necesario hacerse de la fama de un gobierno “culto” y “educado”, especialmente durante las dos celebraciones centenarias porque eso le dio la imagen de un gobierno ilustrado y moderno. Su ánimo constructor tuvo mucha relación con el mecenazgo de las artes, ya que la renovación urbana sin precedentes que se realizó durante el Oncenio (Martuceli 2006:258) requirió de la activa participación de artistas y especialmente escultores. Las transformaciones urbanas fueron astutamente concebidas como oportunidades para hacer del espacio público un medio civilizatorio. De esta forma, la ciudad se pobló de héroes de mármol y bronce que transmitieron los valores cívicos y el sentido heroico de la historia. Las plazas y sus monumentos fueron los nuevos espacios para la construcción de una memoria nacional en la que el arte tuvo un papel preponderante.

En 1935, cuando el régimen ya había sido derrocado, se publicó *Lima 1919-1930, La Lima de Leguía* un documento evidentemente pro leguista donde se hacía un recuento pormenorizado de la gran cantidad de obras que realizó Leguía. En esta publicación se resaltó especialmente su rol como mecenas:

“Leguía, en el gobierno fue auténtico Mecenas cuyas manos pródigas estuvieron siempre dispuestas a colmar de honores a los altos valores espirituales que sobresalieran en las ciencias y en las artes. Si la finalidad de este folleto no estuviera circunscrita a la idea de ofrecer al público una relación escueta de las incontables obras de utilidad pública que

---

civilización occidental, educándolo y haciéndole el don inapreciable de su religión, su idioma y sus costumbres. Por eso, nuestra América es la continuación de España a través del océano; y de la descendencia del León de Castilla perdurarán entre nosotros, como se ha conservado la herencia latina en los pueblos, donde hace veinte siglos impusieron legionarios el águila romana” (Leguía 1926: 306)

hizo para transformar y embellecer Lima, cabría aquí la inserción de un capítulo en que habría que hacerse el inventario de los actos gubernamentales de Leguía en favor de los hombres de pensamiento y artistas. Basta recordar que alentó y apoyó a poetas de la jerarquía de Chocano; a cantores como Alejandro Granda y Lucrecia Sarria; a pintores como Daniel Hernández y José Sabogal; a escultores como David Lozano, Piqueras Cotoí, Ocaña y otros; a pensadores como Manuel Gonzales Prada y Cornejo ” (*La Lima de Leguía* 1935: 98).

Efectivamente, a lo largo de los once años de gobierno, Leguía se convirtió en un verdadero mecenas de las artes: apoyó a pintores y escultores con becas, realizó una serie de obras públicas en las que solicitó la participación de artistas y escultores y adquirió obras de arte para decorar distintas dependencias estatales, entre ellas el Palacio de Gobierno. En algunos casos, el apoyo y beneficio que gozaron los artistas se transformó en una mirada benevolente con el Estado. El caso más conocido fue el de José Santos Chocano, quien por su excéntrica personalidad y su gusto por el espectáculo, no dudó en dedicarle a Leguía, en el contexto de las celebraciones por la Batalla de Ayacucho, el poema “El hombre Sol”, (1924), una oda panegírica larga y servil de poca calidad poética. De una adhesión menos espectacular, pero bastante clara en términos de su producción y colaboración fue el caso de Sabogal, Hernández y Piqueras. Los tres artistas accedieron a realizar todas las obras que el presidente les solicitó y, por lo menos, no se conoce que establecieran alguna distancia política incluso en el último período.

Su mecenazgo no se materializó únicamente a través del apoyo personal a artistas, sino que creó una serie de instituciones dedicadas al arte, la producción cultural y la investigación científica. Hizo suya la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919) desde donde se realizaron una serie de encargos oficiales, entre ellos el salón Ayacucho, en cuya producción participó todo el plantel de la ENBA (1924). Encargó la decoración mural del Panteón de los Próceres a José Sabogal (1924) y comisionó a Daniel Casafranca, Vasquez Paz, el propio Sabogal y Piqueras esculturas y obras para el Parque de la Reserva (1926). Promovió también la participación de artistas y arquitectos en la producción y decoración del Pabellón del Perú en la feria iberoamericana de Sevilla (1929). Durante el Oncenio la Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1864, tuvo un gran apoyo del Estado. La Escuela contó con los talleres de electricidad, escultura, fundición artística y cerámica. El taller de fundición artística y escultura estuvo a cargo del italiano Líbero Valente y bajo su supervisión se produjeron una gran cantidad de monumentos del Oncenio. Este mismo tipo de escuelas fueron inauguradas también al interior del país en ciudades como Trujillo, Chiclayo, Cuzco, Ayacucho, Cajamarca, Huaraz y Pacasmayo. Y, finalmente, Leguía inauguró una serie de museos: el Museo Bolivariano (futuro Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) fundado en 1921 donde se guardaban documentos y objetos personales de San Martín y Bolívar; el Museo de Arte Moderno Italiano (1921) un regalo de la colonia italiana; el Museo de Arqueología Peruana fundado en 1924 destinado a resguardar e investigar el patrimonio arqueológico del Perú, el Museo de la Breña (actualmente Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia) donde se rendía homenaje al Mariscal Cáceres y el Museo Raimondi que no llegó a terminarse. En esta misma impronta cultural, el alcalde de Lima, Pedro José Rada Gamio, funda en 1925 la Pinacoteca de la Municipalidad de Lima “Ignacio Merino” que estuvo a cargo de Daniel Hernández en sus primeros años.

En las celebraciones centenarias más que en cualquier otra ocasión se hizo uso del arte y la cultura como expresiones del carácter ilustrado de la Patria Nueva, pero también de su capacidad para crear ostentación. Uno de los testigos de excepción de las fiestas centenarias fue Monseñor Rafael

María Carrasquilla, quien vino en representación de la delegación Colombiana<sup>19</sup>. Este describió con detalle la gran cantidad de actividades culturales, así como la participación de artistas y poetas:

“Así es que usted va a quedarse sin noticia de las corridas del torero Belmonte, de las carreras de caballos, de los conciertos del tenor De Muro, de los bailes en los palacios de Pizarro y Torre Tagle, de los banquetes en las embajadas, [...] del drama de Villaespesa, en que Bolívar es protagonista, y de la velada literaria en que Chocano recitó uno de los cantos de su poema al Libertador, después de un exordio de Valencia y antes de un epílogo de Lugones” (Carrasquilla 1928: 14)

Rogelio Sotela, secretario de la Legación de Costa Rica, describió más bien el lujo y la fastuosidad de las fiestas<sup>20</sup>:

“Reveladoras de la exquisita cultura peruana y del refinado gusto, fueron aquellas noches de bailes, ya en el suntuoso Club Nacional o en el Club de la Unión; ya en los bellos salones de la Exposición donde ofreció la Embajada Boliviana su magnífica fiesta, ya en el Palacio de Torre Tagle, maravilloso edificio, elegante obra de un gusto colonial imponderable, evocadora fastuosa de la época de los virreyes” (Sotela 1927: 111-114).

El salón Ayacucho reunió varias de las características descritas por el costarricense Sotela y el colombiano Carrasquilla: arte y fastuosidad. Fue el primer encargo de importancia que el estado le hizo a la recién creada ENBA y, de otro lado, fue el recinto de palacio de gobierno donde se cerrarían, con un gran baile, los once días que habían durado las celebraciones centenarias. El colombiano Saavedra Galindo, otro de los testigos de excepción de las fiestas centenarias, dice lo siguiente en relación al salón:

“Centenares de lámparas de porcelana, artísticas flores luminosas, pendientes de albos y caprichosos ramilletes esculturales inundaron de luz incandescente aquel fastuoso recinto, que era nada menos que el salón reconstruido integrante por Leguía para el baile del centenario”(Saavedra Galindo 1925: 13).

El salón no solo encarnó la fastuosidad de las fiestas, sino también adoptó en su programa iconográfico parte de los discursos políticos que hemos analizado anteriormente.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Basadre menciona que los relatos de las *Cartas de Lima* fue una de las mejores crónicas de viajero para conocer el ambiente que se vivía durante el Centenario (Basadre 1983:305).

<sup>20</sup> Al baile de Torre Tagle asistieron 3,000 personas y los comentarios de la época recalcan la calidad de la orquesta, la algarabía que producía la música en los asistentes, la prodigalidad del buffet y, en especial, el lujo en el vestir y la coquetería de las damas limeñas. En términos urbanos lo que más llamó la atención de las delegaciones extranjeras fue la nueva iluminación nocturna de la ciudad alrededor del palacio de gobierno, el palacio municipal, la Plaza de Armas y el Paseo Colón. “La iluminación de la ciudad ha sido un espectáculo de magia, digno de “Las mil y una noches”. Todos los edificios de la plaza de armas, sin excluir las altas torres de la capital, estaban dibujados en todos sus pormenores arquitectónicos, con líneas de fuego, sobre el fondo negro de las tinieblas nocturnas; y lo mismo las casas del girón [sic] de la Unión, y los palacios de las cámaras y de las nuevas avenidas y la elegante y solitaria torre de la Universidad de San Marcos” (Carrasquilla, 1928, p. 15).

<sup>21</sup> Durante las fiestas centenarias se develó la estatua de Sucre, el monumento de Abel Berge du Petit Thouars y se declamaron discursos ante la estatua de San Martín. Las obras que se inauguraron como parte de las celebraciones centenarias fueron: el Museo Arqueológico, el Museo Bolivariano, el Panteón de los Próceres y en el Ministerio de Fomento se inauguró la Exposición Nacional del Centenario, una exposición agrícola, minera

## 1. 2 El medio artístico local

Hacia mediados de la primera década del siglo XX en Lima existía una serie de instituciones dedicadas a la exposición y venta de arte<sup>22</sup>, sin embargo, la queja generalizada era que el medio artístico local carecía de un espacio de formación que dotase a los jóvenes aficionados de una formación profesional. Ahora bien, la ENBA no nació sorpresivamente, fue el resultado de un “tejido social” que promovió su creación: críticos de arte, intelectuales, artistas, funcionarios, entre otros. De este modo, el salón Ayacucho no fue solo producto de la celebración por la batalla de Ayacucho, sino también un proceso de institucionalidad artística que tuvo consecuencias directas sobre la creación, exposición, distribución y compra de obras de arte. Analizaremos brevemente el contexto anterior a la creación de la ENBA, haciendo énfasis en los discursos sobre la legitimidad del arte y también en los discursos nacionalistas de las instituciones que antecedieron y convivieron con la ENBA.

En el ámbito local, Teófilo Castillo fue también quien abanderó un tipo de discurso nacionalista que primó durante los años veinte, ligado al reconocimiento de nuestras dos tradiciones culturales: la hispana y la indígena<sup>23</sup>. Para él la creación de una Escuela Nacional de Bellas Artes era el espacio donde debía desarrollarse el arte nacional que tenía sus raíces en el pasado

---

e industrial. Mientras que ese mismo año construyeron la Av. El Progreso, hoy Venezuela, así como el famoso Hotel Bolívar a donde llegaron todas las delegaciones extranjeras, el Palacio Arzobispal y el Hospital Arzobispo Loayza.

<sup>22</sup> Hacia 1919 había una buena cantidad de instituciones dedicadas a la producción y exhibición de obras de arte, algunas de las cuales ya existían desde el siglo XIX como la Sociedad de Bellas Artes inaugurada en 1872 durante el gobierno de Manuel Pardo y la academia de Adelinda Concha que empezó a funcionar en 1899. Entrado el siglo XX, Teófilo Castillo fundó en 1906 una academia en la Quinta Heeren que funcionó durante diez años dos veces por semana. A mitad de la primera década del siglo XX, otra importante institución fue la Sociedad de Bellas Artes que se funda el 2 de junio 1916. En la línea de la difusión y la enseñanza estuvo también el Círculo Artístico a cargo del profesor Líbero Valente<sup>22</sup> y el Círculo de Aficionados de la Plaza Inquisición<sup>22</sup>. Además de estos espacios de enseñanza, en Lima existen una serie de salones que funcionaron como espacios de exposición de arte, por ejemplo, la sala del Palais Concert, la sala de la Sociedad de Empleados de Comercio, los salones de la Fotografía de Luis. S Ugarte y de la Fotografía Valverde; así como también salones de exhibición pertenecientes a algunas familias aristocráticas de Lima, como Ciurlizza Maurer, Eguren Larrea, entre otros. Por otro lado, se crearon tiendas como la que perteneció a la familia Hochkoppler donde se vendían objetos de decoración, pinturas de gusto impresionista, principalmente de paisajes, estas tiendas se sumaron a la famosa Casa Welsch fundada desde 1858. La existencia de estos espacios, demuestra que hay una incipiente clase media profesional y una capa de la antigua aristocracia limeña, que estaba interesada en promover espacios para la creación, difusión y compra de arte, por lo menos, en Lima.

<sup>23</sup> Castillo formó parte de una generación que, ante los inminentes cambios que atravesaba la ciudad, como la destrucción de construcciones coloniales y el reemplazo por nuevos edificios de estilos europeos eclécticos, generaron una actitud de nostalgia e idealización del pasado virreinal basado en una rememoración de las costumbres coloniales. En sus inicios Castillo realiza obras donde hay una evocación romántica por la colonia como un momento de esplendor cultural en donde recuerda a Lima como la “joya del Pacífico”. Sobre esta temática pintará varios óleos a lo largo de su carrera artística e incluso en algunos de ellos se recrean tradiciones de Ricardo Palma. Sin embargo, su nacionalismo va redefiniéndose: evoca con nostalgia el pasado colonial (1910), posteriormente, revalora el pasado precolombino como definitorio de nuestra identidad (1912) y, finalmente, plantea una propuesta más ambiciosa de identidad nacional por medio de la pintura de paisajes (1916). De la primera etapa son los cuadros *El Manchay Muito* (1886), *El Pleito de las Calesas* (1912), *La muerte del Conde Nieva* (1919) estos tres son cuadros que reelaboran tradiciones de Ricardo Palma. Del tema colonial están también los óleos *Procesión del Corpus* (1910), *Catedral del Cuzco* (1917), *Los funerales de Santa Rosa* (1918), *Evocación Histórica* (1921). Los temas prehispánicos se realizan en ilustraciones para revistas, en dibujos y óleos. Portada: *Arqueología Peruana*, Ilustración Peruana, 1912 [escultura incaica]; Portada: Puerta Monumental de la Huadca, La Antigua Metrópoli del Valle de Huatica, hoy Rímac, Ilustración Peruana, 1912; La Sacerdotisa de Nazca, 1918 aprox; Dibujos de un huaco de Nazca, 1918 aprox; La marcha del inca, óleo, 1919; Tipo indígena, óleo, 1922 aprox. Castillo será el primer artista del siglo XX en representar el objeto precolombino y dotarlo de valor, lo hará a través de ceramios nazca y mochicas, así como de la representación de ruinas precolombinas. Cfr. Villegas 2006: 137-158



prehispánico, la “cuna de la nacionalidad”. Es interesante notar como Castillo empieza a delinear algunos rasgos de la “raza quechua incaica” que serán “sentidos comunes” durante el Oncenio, como su nobleza social, su rudeza y fortaleza corporal y su En esta misma línea, Castillo pondera las obras con motivos incaicos de Francisco González Gamarra (1890-1972), señalando que se trata de un arte verdadero porque expresa “energía racial, arte fuerte, sincero y varonil” en comparación con un arte que tiende a los “convencionalismos y exquisiti[s]mos de cabaret” (Castillo, *Variedades*, 3 de agosto de 1918(a), año 14, n° 544).

En 1921 la Sociedad de Bellas Artes celebra su segundo salón de invierno en el centenario de la República, Leguía asiste a la inauguración y las obras más apreciadas fueron las de Juan Guillermo Samanez quien retrató a una pareja de gobernantes incas, “Inca Roca” y posiblemente Cusi Chimbo [Figuras 7-8]. Ambas son admiradas por su “temperamento absolutamente nacionalista”, es especialmente sugerente la descripción de las obras:

“Sus incas, en lienzo de gran tamaño, sugieren todo un cúmulo de leyendas que exaltan la imaginación y elevan el espíritu. Sus emperadores, los aguerridos jefes de la tierra del Sol, respiran como pocos un ambiente de dignidad e ingenua magnificencia; sus semblantes, de severa arrogancia, tal cual convienen a sus altas jerarquías, están tratados con acierto” (Castillo, *Variedades*, 3 de agosto de 1918(a), año 14, n° 544).

El comentario del crítico reproduce con bastante veracidad la atmosfera de principios de la década del veinte en relación a la construcción de lo nacional en su vertiente incaista, una que tendrá mucho arraigo en el gobierno de Leguía. De un lado, lo incaico aparece siempre bajo la bruma de la magia y la leyenda, quizás porque al ser mitos de carácter fundacional era necesario que en ellos se gesticone una dimensión sobrenatural. Al mismo tiempo, al igual que en los mensajes oficiales, a los incas se los vincula con su origen regio, se les adjudica el grado de emperadores, reinas y princesas porque fundaron un imperio.

Las expresiones escultóricas tuvieron también una gran impronta “incásica” explicable quizás porque existió una joven generación de escultores provincianos. En 1918 en el concurso de escultura de la Academia Concha se presentaron los jóvenes escultores más importantes de la Sección de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios: Raúl Pro (1900-1922) con su *Lloque Yupanqui*, Artemio Ocaña (1893-1980) con *Cahuide*, Juan Icochea con *La tragedia de los Andes*, entre otros. El ganador del concurso fue Ocaña un joven escultor de 24 años natural de Ancash, que como otros muchos artistas de la época, provenían de provincias. En 1921 Benjamín Mendizábal (1896-1967) realiza tres esculturas para el Palacio de la Exposición también de tipo indígena, *Cahuidi* [sic], *Ccori Occllo* y *Huirac Ccocha*. (*Variedades* 22 de enero de 1921, N°673) En 1923 el escultor piurano Luis Agurto (1896-1967) presenta su *Chavinachi indomable* que Castillo señala como una escultura que define un nuevo canon para un “tipo racial nacional” (Castillo, *Variedades*, 1923)

Ahora bien, esta búsqueda de lo nacional a través de lo “incásico” no estuvo exenta de miradas disímiles. En 1918, un año antes de la fundación de la ENBA, se producen acaloradas discusiones a partir del proyecto de Benjamín Mendizábal sobre el monumento a Manco Cápac que sería colocado en Cusco y su escultura de Viracocha. Castillo criticará duramente al escultor porque señala que sus indios no tienen el carácter de la raza, sus esculturas representan al indio como figurines de *biscuit*, olvidando la rudeza, virilidad y valentía del indio peruano. No importa, dice Castillo, si sus indios son bonitos o feos el tema es que no son indios (Castillo, *Variedades*, 3 de agosto de 1918 (b), n° 544). Para Castillo expresiones artísticas de ese tipo tenían un estilo extranjerizante que borran y diluían nuestra identidad: “Nosotros nos pirramos por lo exótico,

por lo ajeno, por aquello que menos nos cuadra” dice Castillo y, luego, señala que “En buena hora que amemos, imitemos todo lo grande y bello que hay en Europa pero sin exageraciones, sin servilismos ante todo seamos americanos y peruanos” (Castillo, *Variedades*, 31 de julio de 1918, n° 554).

Desde el punto de vista de Castillo, en las antípodas de Mendizábal estaban las representaciones genuinas de Laso y González Gamarra. Del primero dirá que sus “indios son genuinos”<sup>24</sup> y del segundo que es un “Arte verdadero de energía racial, arte fuerte, sincero, varonil, ennoblecedor base de la propia historia” (Castillo, *Variedades*, 3 de agosto de 1918 (a), n° 544). Castillo le sugiere a Mendizábal ver la escultura de Luis Augurto “Rebelde” donde podrá ver la “fuerza de la expresión racial incaica” (Castillo, *Variedades*, 3 de agosto 1918 (b), n° 544). Mendizábal contestó a Castillo argumentando que la representación escultórica no era una representación fotográfica de las características físicas, sino más bien la expresión de un carácter heroico tratándose de Manco Cápac (H.B.G Y U., *Revista de Bellas Artes*, junio 1921, n° 4). Desde el lado opuesto Antonio Lorena (1849-1932) y José de la Riva Agüero (1885-1944) apoyaron abiertamente el proyecto de Mendizábal. Riva Agüero como representante de la generación del 900 hizo suyo el “problema indígena”, pero a diferencia de otras posiciones más puristas, estaba de acuerdo en que el indio, para ser parte del país, debía “civilizarse” e introducirse en la cultura moderna. En este sentido la estilización de las esculturas de Mendizábal fueron un signo de modernidad antes que una falta de autenticidad (*Variedades* 10 junio de 1918, n° 535).

Si bien el “incaismo” será una de las vertientes más presentes durante la primera mitad de la década del veinte, la exposición de Sabogal inaugurada el 15 de julio de 1919, en la Casa Brandes marca un hito en la historia de la pintura nacional. La exposición, como señalan, Majluf y Wuffarden, fue el inicio del indigenismo en la plástica y un período de reivindicación social y estética del indio en el Perú (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 24). La prensa de la época señala a la exposición como: “el más serio esfuerzo que haya realizado el Perú en pos de la creación del arte pictórico nacional” (Vega Enríquez, *Revista de Bellas Artes*, 1919, n° 1) y “[...] un feliz ensayo del arte nacional, como una evocación de la raza y del pasado, como una impresión del Cuzco estupendo y milenario, la Exposición de Sabogal ha sido, sin duda, un gran éxito” (R.V. *Revista de Bellas Artes*, septiembre 1919, n° 1). Sabogal empezará a ser visto como el nuevo pintor nacional que establece una línea de continuidad entre Laso y Castillo: “Me atrevo a afirmar que está realizando lo que Laso, nuestro gran Laso quiso hacer en tiempos difíciles” y “Sabogal realiza lo que propició siempre Teófilo Castillo [...] propagar el ideal nacionalista en el arte” (Gálvez, *Mundial*, 1919, N°63). Sin excepción los críticos y los intelectuales más importantes del momento (Castillo, *Variedades*, 19 abril de 1919 n° 594) recibieron la muestra elogiosamente, haciendo mención una y otra vez del “carácter nacional” de su pintura. Este fue un rasgo sustancial en la figura de Sabogal, que José Carlos Mariátegui terminó de definir al llamarlo “el primer pintor nacional” (Mariátegui, 1927, pp. 9-10). A pesar de lo que podría imaginarse por los comentarios de la crítica y el título de la exposición –*Impresiones del Ccoscco*–, la temática indígena en la muestra no tenía un peso determinante. A excepción de *Pongo o Indio de la qquena*, la mayoría de cuadros eran retratos o vistas de la ciudad colonial. Esto es lo que han llamado Majluf y Wuffarden “criollismo cuzqueño” dado que la muestra retrataba especialmente un Cuzco colonial e hispánico (Majluf y Wuffarden 2013: 27).

<sup>24</sup> Teófilo Castillo expresó que “Lasso fue un admirable espíritu comprensivo del carácter nacional. **Sus indios son genuinos**: visten ponchos, ojotas, el gorro con orejeras de mil colorines; son tristes, encogidos; tienen el hieratismo de la vicuña, la frialdad de las punas donde moran”. Castillo, Teófilo (16 de noviembre de 1918). “De Arte. A propósito de un escultor”. Castillo, En *Variedades*, Año 14, n°559. [Énfasis agregado]

### 1.3 El nacimiento de la ENBA y el mecenazgo de Estado

En 1918 ya era una noticia en los medios de la época que Daniel Hernández (1856- 1932), vendría al Perú a fundar y dirigir lo que llamaban la “Academia de dibujo y pintura”. Efectivamente, el Presidente José Pardo Barreda, a través de Enrique Domingo Barreda, convenció a Daniel Hernández, quien en ese momento residía en París, para que dirigiera la primera Escuela Nacional de Bellas Artes.

Hernández llega al Perú el 30 de agosto de 1918 después de 45 años de vivir en el extranjero.<sup>25</sup> En ese momento el pintor ya era una figura reconocida en Europa<sup>26</sup>, por lo que su llegada generó expectativa.

“Por muchos motivos tiene que ser mirada con agrado la venida de este artista, que ocupa entre sus contemporáneos en Europa un puesto envidiable como pintor. [...] Respecto a los méritos de este notable pintor peruano es innecesario hablar. Baste con decir, por si alguien lo ignora, que está reputado actualmente entre los pintores de más fuerza y que sus cuadros alcanzan precios enormes” (*Variedades*, 6 abril de 1918, n° 527)

Es claro, tal como lo señala Mirko Lauer, que el gobierno de Pardo hizo suyos los reclamos de la nueva burguesía en relación a la creación de una Academia Nacional de Artes (Lauer 2007: 73-74). Al mismo tiempo, con la elección de Hernández se apostó por una formación academicista, frente a la postura de Castillo, el otro posible director de la ENBA, que fue más bien cercano al impresionismo y que tuvo una posición crítica al gobierno de Pardo. Hernández era para la época la imagen más clara del pintor emigrado exitoso, que triunfa en Europa y regresa a su patria a “civilizar” artísticamente a la pequeña y provinciana comarca de artistas.

Finalmente, después de muchas presiones, la Escuela Nacional de Bellas Artes abre sus puertas un 15 de abril de 1919 (Castillo, *Variedades*, 19 de abril de 1919, n° 581) y, a pesar de que no se trataba de la primera iniciativa de formación artística de la época republicana, sí fue el primer intento de parte del Estado de hacerse de una institución destinada únicamente a la formación de artistas. A la inauguración, tal como se recoge en la documentación de la época<sup>27</sup>, asistió el Presidente de Estado, José Pardo y Barreda, junto con sus ministros y edecanes. Sin embargo, los réditos políticos de esta novísima institución no los gozó Pardo, pues su gobierno sólo permaneció cinco meses más. Leguía dio el golpe de estado el 4 de julio de 1919, con lo cual los primeros once años de la Escuela estuvieron bajo el influjo de la Patria Nueva.

<sup>25</sup> Hernández parte hacia París cuando tenía 20 años con una beca que le concede el presidente José Pardo y Lavalle. El estipendio de la beca no fue suficiente, así que los primeros años en Francia no fueron fáciles; tiempo después, por recomendación de Ignacio Merino, se dirige hacia Italia, en donde estudiará en la Academia de Roma y vivirá durante 11 años. Posteriormente residirá en Francia, Inglaterra, Bélgica y EEUU. Castillo, Teófilo (31 de agosto de 1918). “Llegada del pintor Daniel Hernández”. En *Variedades*, año XIV, n° 548.

<sup>26</sup> Expondrá como miembro de la Sociedad de Artistas Franceses en todos los salones desde 1893 hasta 1900. En 1899 será ganador de la Segunda Medalla en el Salón de París por su cuadro *La Perezosa* y en 1900, en la Exposición Universal, fue premiado por su cuadro *El amor es cruel* obteniendo, además, la condecoración de la Legión de Honor. Su obra fue adquirida por los museos de Munich (Alemania), Glasgow, Budapest y Compiègne.

<sup>27</sup> *Monografía, Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial* (1922). Lima: sin editorial. [De ahora en adelante Monografía ENBA]

El plan de estudios de la ENBA tuvo como referente la academia francesa (Monografía 1922: 44), esto puede verse, si constatamos el énfasis que se le dio a la figura humana, tanto en dibujo como en pintura: “el segundo año se dedica al estudio del modelo vivo, pero se extiende al cuerpo entero, lo que constituye el estudio de la Academia, el cual debe durar durante casi todo el periodo de estudios porque esta es la base fundamental del dibujo” (Monografía 1922: 51). El plan de estudios tuvo una duración de tres años y se estructuró alrededor de tres grandes especialidades: dibujo, pintura y escultura. Desde su fundación éste fue un tema sensible. En los primeros meses de existencia de la ENBA la ciudad de Lima estuvo paralizada por una serie de huelgas y reclamos de los estudiantes de la Universidad de Nacional Mayor de San Marcos. Los reclamos estuvieron motivados por el movimiento de reforma universitaria de Córdova de 1918. Un año después, en el mes junio de 1919 los alumnos exigían al gobierno una serie de cambios: autonomía universitaria, ingreso universal de cualquier ciudadano, mecanismos meritocráticos como concursos y exámenes para los profesores, reconocimiento de los centros estudiantiles y el cogobierno de la institución entre estudiantes, docentes y graduados y, finalmente, tener planes de estudio que estuvieran relacionadas con el contexto y la cultura peruana. En la ENBA estos reclamos estudiantiles tuvieron una repercusión, los alumnos exigieron que el plan de estudios fuese adecuado a la realidad del país. Los reclamos dieron resultado y el 25 de octubre de 1919, a través de una resolución gubernamental se introdujeron los cursos de “Historia del Perú” y el curso de “Historia del arte peruano” (Antrobus 1997: 63). Este será un hecho importante porque señala que la fundación de la ENBA estuvo marcada por un contexto particular de afirmación nacional y, por ende, marcará el rumbo y las búsquedas artísticas de los profesores y alumnos durante sus primeras tres décadas.

De esta forma en 1921, el segundo año de la ENBA, además de los cursos prácticos de dibujo, pintura y escultura, los alumnos llevaban, cursos de “cultura artística”. En palabras de Hernández estos cursos buscaban alimentar la “imaginación y subjetividad” de los alumnos, ya que la formación del artista no pasaba únicamente por el dominio de la técnica. Por lo tanto, los alumnos llevan los cursos de “Historia del Arte” con Guillermo Salinas, “Historia General” con Juan Thol e “Historia del Perú” con José A. de Izcue. Resulta especialmente significativo que, a excepción de José A. de Izcue, quien hizo estudios de Historia del Arte en París, los demás no tenían ninguna formación especializada en estos ámbitos.<sup>28</sup>

Las especialidades de pintura y dibujo estuvieron a cargo de Daniel Hernández y la especialidad de escultura estuvo bajo la dirección de Manuel Piqueras Cotolí quien llega a la ENBA en el segundo semestre de 1919.<sup>29</sup> Un año después en 1920 se incorporó José Sabogal como auxiliar de pintura.

---

<sup>28</sup> Castillo los llama los *diletantes del arte*: “¿No es verdad ilustre coro de inéditos artistas? que componéis el profesorado de la Escuela Nacional de Bellas Artes” Ver Castillo, Teófilo (19 de abril de 1919). Notas de Arte. “Exposición Rivero. Proyecto de Hotel por Malachoski. Esculturas Ayacuchanas”. En *Variedades*, año XV (n° 601), p. 749. A Castillo no le falta razón, Guillermo Salinas, era Doctor en Letras y en Jurisprudencia y, efectivamente, durante su estadía en Europa se dedicó a la música y la crítica pictórica, pero nunca se formó para materias relativas al arte. Juan Thol era abogado de la UNMSM y había trabajado en la Compañía Recaudadora de Impuestos y fue profesor de la Escuela Naval y de Agricultura. Las características profesionales y académicas de algunos profesores no hacen sino confirmar que durante las dos primeras décadas del siglo veinte no había aún en Lima una generación de intelectuales y artistas formados profesionalmente en estas materias. No resulta extraño entonces que los dos profesores principales de la ENBA, Hernández y Piqueras, fueran personas que vivieron en Europa y a las cuales se las animó y convenció a venir.

<sup>29</sup> En el ambiente de la época había algún nivel de discusión en relación a la “importación” de artistas para la ENBA. Castillo tiene varios artículos sobre este tópico reclama, por ejemplo, que se haya traído desde lejos a Piqueras Cotolí y que no se haya tenido en cuenta como profesorado de la Escuela a Luis Augurto y David Lozano. No pone en duda la



En el discurso de inauguración de la ENBA, Hernández señaló que las artes tienen el mismo lugar de importancia al lado de la industria y de la ciencia, y que por ende, no debían ser consideradas como un lujo superfluo; todo lo contrario, son un signo del progreso (Monografía ENBA 192: 82) porque las ciudades que no tuvieran formación artística estarían destinadas a ser centros culturales de segundo grado. Además de evidenciar el progreso de una nación –decía Hernández– el cultivo de inclinaciones estéticas, promovía una formación moral en los pueblos, que el Estado también debía favorecer. Así, el arte desarrolla “un estado de selección sentimental y un sentido generoso y desinteresado de la existencia, que es propicio, no sólo para la creación estética, sino también para el perfeccionamiento moral, para el fervor patriótico y por el culto a todos los altos valores humanos” (Monografía ENBA, 1922: 126; Leguía 1926:125-126). El presidente Pardo agregó que la fundación de la ENBA era una “aspiración vehemente” de las clases cultas del país que su gobierno habría interpretado y que correspondía a las responsabilidades del Estado moderno dar cuenta del desarrollo artístico de la nación (Monografía ENBA 1922: 86).

Además de los beneficios morales y estéticos que promueve la ENBA, ésta también tenía un objetivo *patriótico*: “La Escuela tiene su misión estética y además un objetivo sociológico” (Monografía ENBA 1922: III), que fue en palabras de Pardo dar “a la patria Arte Nacional, Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y sus grandezas, estimulando así la energía de nuestro pueblo y elevando sus caracteres a las altas cumbres del deber” (Monografía ENBA 1922: 87). Se menciona al “Arte Nacional” en mayúsculas, es decir, un arte que al evocar las grandezas del pasado eleve el espíritu patrio<sup>30</sup> y sea afín a un proyecto nacional. En la Monografía de la ENBA se recalca que el arte está al servicio del “alma nacional”, así la ENBA tiene dos grandes objetivos: formar a las próximas generaciones de artistas profesionales y, al mismo tiempo, colaborar en la construcción de los valores patrios reforzando, de este modo, el carácter oficial de la Escuela.

Al mismo tiempo, empezó a perfilarse la idea de un arte nacional que, en relación al pasado, tendrá una tarea esencial: rescatarlo de su sentido de “ruina” y de “objeto antiguo” cubierto por los siglos y dotarlo de un brillo distinto. El artista “sacará líneas, perfiles, tipos, galas y colores [...] en anhelo de novedad y peculiar gloria” (Monografía ENBA). El arte fue visto como una herramienta de apropiación del pasado que le dio formas modernas y novedosas así como un aspecto particular de gloria y brillo, que hizo posible que el pasado “cubierto de polvo” renaciera en el presente. Así, el arte construyó también una modernidad estética, dotando de plumas, brillo y actualidad a lo que ha sido visto como un pasado remoto y lejano.

---

calidad de Piqueras, de quien no conoce su obra directamente, pero sí critica el que no se tome en cuenta a valores nacionales que, en la opinión de Castillo, tenían un gran nivel artístico. De todas formas, tanto Augurto como Lozano gozaron posteriormente del favor oficial, Lozano construyó el monumento de Leguía en la Plaza Leguía (La Victoria), luego será la plaza Manco Cápac y, posteriormente, Luis Augurto hará lo mismo para la Punta. Castillo, Teófilo (19 de abril de 1919). “De Arte. Palmas y Palos”. En *Varietades*, año XV (n° 606-607), pp. 865-868 y “Palos y palmas. Notas escultóricas” (9 de agosto de 1919). En *Varietades*, año XV (n° 668), pp. 665-597.

<sup>30</sup> Esta especie de “subsidiaridad del arte” puede ser comparada por el discurso más bien contrario del “arte por el arte” que se desarrolló durante siglo XIX y que plantea que el arte no está al servicio de nada más que de sí misma. El “arte por el arte” representa un clásico discurso de la modernidad, que va de la mano con la creciente desacralización del mundo y, por supuesto, con la autonomía cada vez mayor del arte frente a la religión, la moral y el mismo Estado. Este tipo de planteamiento fue criticado por la estética y el arte tanto nazi como comunista que consideró este tipo de arte “burgués” haciendo referencia a su condición complaciente con el sistema.

La visión de la historia que se expresa en el documento fundacional de la ENBA, no difiere de los discursos de Leguía frente a las delegaciones extranjeras en donde se construye, como hemos visto, una especie de conjunto “armónico y natural” entre las tres etapas, una característica que será rastreable en salón a través de sus sargas y su arquitectura. En la *Monografía* se menciona que la misión del arte es retratar: “El prestigio universal, casi único, de nuestro pasado, ora en los días de Tiahuanaco y de Tahuantinsuyo, ora en los días de la Colonia, ora en muchos de los días de la República, ha de llegar a coronar de esplendor a la producción artística nacional” (Monografía, 1922: II). En cierto sector de la época, parece haber una especie de consenso sobre la importancia de asimilar y representar todos los periodos históricos, la nación había iniciado una nueva etapa con la celebración de los centenarios que le permitía, integrar todas las etapas y dotarlas de nuevas características. A diferencia de otras narraciones, llama aquí la atención que además del Tahuantinsuyo, el territorio donde se desarrolló el imperio incaico se mencione también a Tiahuanaco. Este matiz no es secundario para nuestro tema de investigación, dado que en el salón Ayacucho fue posible ver con claridad el uso de motivos tiahuanacos por encima de los incaicos.<sup>31</sup>

Una de las características que más llama la atención de los primeros años de la Escuela es la convivencia armoniosa que se desarrolló entre Hernández, Sabogal y Piqueras y que se recalca en la Monografía: “la constante armonía que reina en el plantel, por la tácita disciplina que la buena educación fomenta en todos, sin que haya lugar a la más pequeña nota discordante” (Monografía ENBA 1922: I). Una convivencia que nos interesa explicar en la medida en que el salón Ayacucho será una obra de carácter colectivo donde estarán presentes estos tres maestros a través de sus obras y también la de sus alumnos. Así, el salón vendría a ser un escenario de experimentación donde estuvieron representadas todas las corrientes de la ENBA en ese momento.

Este espacio de respeto y tolerancia difiere con la idea usualmente establecida de una pugna entre el indigenismo y el hispanismo. La producción artística de los primeros años de la institución muestra que en realidad fueron imaginarios paralelos, y que en un mismo espacio institucional como la ENBA se podía acudir a la tradición hispana o la indígena.

Hay varios argumentos para explicar este fenómeno. Desde nuestra perspectiva una de ellas es que ninguno de los tres principales maestros de la ENBA tuvo un discurso ideológico excluyente; que se tradujera, por ejemplo, en un estética rupturista como las vanguardias o una participación militante en alguna organización o partido político. En el caso de Sabogal este fue cercano a Mariátegui, de hecho, éste le dedicó en 1928 el ensayo “José Sabogal” en *El artista y la época* en donde lo llama el primer pintor peruano y Sabogal colaboró con Mariátegui en 1926 con el diseño del logotipo para la revista *Amauta*. Sin embargo, a pesar de esta cercanía entre ambos, Sabogal nunca fue miembro del Partido Comunista, su reivindicación de lo indígena tenía ciertamente una mirada más bien etnográfica como en el Instituto de Arte Peruano o la búsqueda de un estilo nacional retratando indígenas, esto suponía ciertamente una posición ética pero no necesariamente una apuesta política. En México, por ejemplo, el movimiento muralista al mando de Diego Rivera, sí tuvo claras posiciones políticas. De hecho, Rivera fue un activo miembro del Partido Comunista desde 1922 hasta 1929 cuando es expulsado y co-fundador de la Unión de Pintores, Escultores y Artistas Gráficos Revolucionarios.

Desde el lado de Daniel Hernández la enseñanza artística premia el dominio de la técnica antes que un discurso estético progresista. El Director de la ENBA hizo hincapié en la técnica, precisamente para marcar distancia frente a las tendencias que él llama “anárquicas,” refiriéndose a las vanguardias europeas, como el cubismo. Los artistas “bolcheviques”-dirá Hernández- aconsejaban que para pintar no es necesaria la técnica, en la medida en que el artista debía regirse por su espontaneidad absoluta. Frente a las posturas que Hernández llama “anárquicas”

hay un discurso que recorre la mayoría de sus declaraciones y que está relacionado con la búsqueda de la medida, la ponderación y el justo medio. Las expresiones de Hernández son: “sano modernismo”, “equilibrio razonado” y “proceder sobriamente”.

<sup>31</sup> La inserción de esta nueva matriz cultural en la simbología nacional ha sido largamente analizada por Gabriel Ramón en “El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940”, quien plantea que Tiahuanaco empezó a ser visto como el centro de la civilización de los andes a partir de mediados del siglo XIX y que ya entrado el siglo veinte incluso en la cultura popular se empieza a usar un repertorio de símbolos Tiahuanacos para definir la raíz de lo nacional. Sin embargo, como menciona Ramón esta postura no estuvo exenta de diferencias porque entre los intelectuales hubo una serie de debates sobre el origen de nuestra civilización (Ramón 2014: 61-72).

(Monografía ENBA 1922: 56). En esta búsqueda del justo medio, la ENBA se distancia de “[...] estos exaltados, que son verdaderos bolsheviks del arte, destructores de toda disciplina, y los timoratos conservadores, triunfa la verdadera y noble escuela moderna” (Monografía ENBA 1922: 84). El mismo tono de medida, se repite en la siguiente expresión: “Nuestros esfuerzos tienden a formar artistas imbuidos en los principios de un sano modernismo, y apoyado en mi experiencia, me atrevo a afirmar que, guiado por un criterio enemigo tanto de las ultra modernas excentricidades como de arcaicas rutinas, sabrá conservar un equilibrio razonado” (Monografía ENBA 1922: 5). Entonces, ni con las “vanguardias bolsheviks” pero tampoco con las “rutinas arcaicas”.

La moderna ENBA de Hernández se sostiene sobre una declaración de principios excesivamente correcta, medida, la escuela busca ser *independiente, realista, sincera*, estar al servicio del “alma nacional”. Por un lado, este espíritu de tolerancia y apertura explica que, a pesar de las diferencias de estilos entre Hernández y Sabogal, sus búsquedas artísticas hayan convivido de manera armónica. De otro lado, esta búsqueda del “justo medio” parece haber generado una escuela despolitizada. El discurso de medida evade toda realidad concreta y todo conflicto. En varios pasajes Hernández y Leguía señalaron que el arte “*eleva el espíritu, suaviza las asperezas de la vida, teje lazos entre las generaciones y por supuesto construye las imágenes de la nación*” (Monografía ENBA 1922: III). El arte actúa aquí como un mecanismo moral y ciudadano, sin embargo, en ninguno de los discursos oficiales se entiende el arte como un medio de denuncia donde, por ejemplo, se pondrían al descubierto las injusticias de los habitantes de los andes. Por el contrario, se representan, más bien, abstracciones como “alma”, “patria”, “tipos nacionales”.

No es casual que esta mirada negadora del conflicto creara una versión particular del indigenismo peruano que, por lo menos en sus intenciones, no pretendía representar una abstracción, sino precisamente un sujeto histórico particular: el hombre y la mujer andinos. Sin embargo, el indigenismo tuvo un carácter encubridor, Carlos Franco explicó que el discurso unitarista y fusionante del indigenismo terminó por presentar indios “abstractos”, “desocializados” e “intemporales” (Franco 1990: 49). En la misma línea, Mirko Lauer sostuvo que en el “indigenismo-2” hubo siempre dificultades para mostrar el conflicto –social, étnico, cultural- como una dimensión de primer rango (Lauer 1997 :36).

Otra de las razones que explica la estrecha colaboración que se genera entre Sabogal y Hernández, a pesar de sus diferencias generacionales y estilísticas, es la clara filiación hispanista que existió entre ambos. Hernández tuvo como referente la pintura académica e historicista de Mariano Fortuny y Francisco Pradilla, mientras que Sabogal durante su estadía en Argentina había adoptado a pintores nacionalistas como Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga. El que compartieran esta tradición fue uno de los factores que posibilitó que durante la década del veinte pudiesen convivir un hispanismo criollista y un indigenismo costumbrista, sin mayor problema. Como se ha mencionado, en la primera exposición de Sabogal lo que primó fue un “criollismo cusqueño”, es

decir, un Cusco colonial e hispánico donde aparece la alta sociedad cusqueña ataviada con trajes coloniales (Majluf y Wuffarden 2013: 27).

Resulta interesante notar que tanto Sabogal como Hernández expusieron en 1919, el primero en la Casa Brandes y el segundo en la misma ENBA. Este último exhibió cinco obras: un cuadro de Bolívar, uno de San Martín y otros tres de retratos de señoras y niñas de la aristocracia peruana (Castillo, *Variedades*, 26 jun. 1919 n° 582). Mientras que Sabogal evocaba a las mujeres de la alta sociedad cuzqueña, Hernández lo hizo con las mujeres de la aristocracia limeña; y si Sabogal evocaba vistas costumbristas e intimistas del Cusco colonial, Hernández representó a los dos héroes más significativos de nuestros procesos de independencia. En Hernández primó una dimensión histórica, heroica y oficial de la nación, mientras que en Sabogal, por lo menos en sus inicios, una dimensión más costumbrista e intimista. Por ello, mientras Hernández fue el pintor academicista de la ENBA, Sabogal fue visto como el pintor “moderno” (Velasco, 1922: año 3, n° 5). Lejos de intentar retratar la realidad desde un verismo fotográfico, lo que buscaría Sabogal, dijo la crítica, era desarrollar una vitalidad en las formas donde el color audaz y atrevido “hiere la pupila” (Vega, *Revista de Bellas Artes* IX. 1919. año I, n° 1).

El discurso de una cultura peruana mestiza fue introducido en la ENBA en parte por Piqueras Cotolí a través del *neoperuano*, precisamente en el estilo que se construyó el salón Ayacucho. Como veremos el mestizaje de Piqueras Cotolí parece haber sido conveniente también para el discurso de la Patria Nueva porque en vez de plantear situaciones de conflicto, expresaba desde la arquitectura la posibilidad de generar una línea de continuidad entre lo hispano y lo indígena, borrando nuevamente el conflicto y planteando una fusión de culturas más lírica que real. Por ello, la ENBA a través de las producciones de sus tres principales maestros -Hernández, Sabogal y Piqueras y de las exposiciones anuales de los alumnos da cuenta de esa convivencia entre un naciente indigenismo costumbrista y bucólico, un hispanismo de filiación criollista y el neoperuano, una vertiente del indigenismo estatal, como veremos en el capítulo siguiente.

Como sabemos, Piqueras estuvo encargado de la sección de escultura y al parecer el ánimo de colaboración entre el escultor español, el Director de la ENBA y Sabogal también fue estrecho. De hecho, Piqueras y Sabogal insertaron desde 1920 modelos indígenas y con el paso del tiempo esta práctica se asentó. Vicente Gay uno de los cronistas más importantes del Centenario de 1924 celebra otro de los métodos pedagógicos de Piqueras:

“Uno de los grandes aciertos del maestro Piqueras, promotor de esta dirección artística en el Perú, ha sido practicar un método pedagógico en la Escuela, sin el cual el cultivo del nuevo estilo se desnaturalizaría bien pronto, método que está, por otra parte, exigido por la misma cualidad del orientalismo incaico” (Vicente Gay 1925:141-142)

Es muy probable que el viajero se refiriese a la copia de motivos provenientes de cerámica, textilera o arquitectura prehispánica. Una práctica que inculcó a sus alumnos, especialmente a Elena de Izcue y Alejandro González Trujillo, quienes utilizaron esta actividad en sus posteriores desarrollos artísticos.<sup>33</sup> De hecho, esta técnica de aprendizaje sería utilizada en el salón porque el mismo Piqueras realizó una serie de dibujos donde reproduce con bastante exactitud iconografía inca, tiahuanaco y chavín, algunas de las cuales veremos reproducidas a través de la yesería decorativa del salón.

<sup>33</sup> En el caso de González Trujillo esta práctica le fue útil para la realización de los dibujos en las excavaciones dirigidas por Julio C. Tello, en el Museo Nacional, en tanto Elena de Izcue, realizó copias de piezas arqueológicas de la colección de Rafael Larco Herrera que, luego, serían aplicadas en publicaciones escolares de difusión de diseños precolombinos y también en las artes decorativas (Wuffarden 2003:42).



Es cierto que el indigenismo que se fue desarrollando de la mano con Sabogal tomó distancia de los motivos propiamente prehispánicos porque estuvo más bien interesado en representar el mundo andino contemporáneo. Sin embargo, como veremos en el capítulo dos, los planteamientos artísticos de Piqueras que se evidencian en sus obras arquitectónicas de estilo neoperuano, distaron mucho de encarnar un discurso radical de reivindicación de lo indígena o lo hispánico. Por el contrario, como él mismo lo mencionara en varias ocasiones, sus obras buscaban dar cuenta de esa nueva raza en formación proveniente de lo español y lo aborígen que aún estaba en formación (Wuffarden 2003: 253).

A partir de las posiciones artísticas de los dos profesores principales de la ENBA y de su director, es posible notar que no había espacio para el enfrentamiento. Esta característica puede verse también en la convivencia de estilos en las primeras exposiciones anuales de la ENBA. Estos fueron espacios en donde los alumnos expusieron sus trabajos realizados a lo largo del año, dando cuenta de sus progresos técnicos. En función de los comentarios de la prensa de la época queda claro que las exposiciones de la ENBA se fueron convirtiendo en espacios significativos de irradiación del nuevo arte nacional.

En 1920 los alumnos no tenían suficiente tiempo de aprendizaje, por lo tanto, no se realizó ninguna exposición. Sin embargo, los medios resaltan los logros de los alumnos comparando sus trabajos para el concurso de ingreso con los trabajos de fin de año. “¡Qué progresos realizados en ese pequeño lapso de tiempo!” (Sin autor, En la Escuela de Bellas Artes, “Los trabajos ejecutados por los alumnos durante el año”, En: Variedades, Lima, 31 de enero de 1920, Año XVI, n° 622). Llama particularmente la atención que los medios resalten desde un inicio la libertad con la que trabajan los alumnos, una característica a la que Hernández le dará mucha importancia explicando que no se impone ningún estilo que lo que se corrige son elementos técnicos y los “desvaríos de la imaginación” (Clodo Aldo, *Mundial*, 2.feb.1923 n°142). La otra característica esencial en la formación de los alumnos –según los críticos de la época- son los ejercicios con dibujos del natural (“*D’après nature*”) y con modelos vivos, esto les permite realizar obras “sencillas y sinceras”. Los alumnos “trabajan por llegar a la interpretación fiel y sincera del alma del modelo, el detalle es cosa secundaria, buscan ante todo la expresión y la vida, dentro de la sencillez y la sobriedad” (*Variedades*, 31 ene. 1920 n° 622). Existe un consenso entre los críticos de la época que el arte no es más una reproducción de lo real, no se busca la veracidad de una fotografía y tampoco los preciosismos de “truquages” (*La Crónica*, 30 ene. 1920).

Recién iniciado el Oncenio, el gobierno empezó a hacer patente sus primeros actos de mecenazgo. Estratégicamente escogió a Teófilo Castillo quien se había convertido en el principal crítico de arte, el mayor impulsor de la ENBA y, al mismo tiempo, un abierto opositor al régimen de Pardo. Así, en mayo de 1920 antes de la partida definitiva de Castillo a Argentina, el gobierno adquirió seis cuadros para decorar los salones de palacio de gobierno y también los Ministerios de Relaciones Exteriores y Justicia. Dos de esos cuadros *El asesinato de Pizarro* y la *Sangre del Inca* desaparecieron en el incendio de palacio de 1921. Los demás cuadros *La procesión del Corpus* [Figura 9], *Cuasimodo*, *El pleito de las calesas* [Figura 10] y, finalmente, la *Llegada de la madrina* estuvieron distribuidos en los ministerios. Que Leguía optara para palacio por esos dos cuadros parece ser parte de esta lógica de construcción de una “historia armónica y total”: con Pizarro se celebra el pasado hispano y con la *Sangre del Inca* (“una admirable busto de india con las características faciales de la raza de su tipo selecto”) nuestro pasado prehispánico más majestuoso. La prensa admira estos gestos de mecenas y protector cultural del Presidente: “Ha dado el gobierno de Leguía un patriótico ejemplo de protección al arte nacional adquiriendo para el Estado estos trabajos de alto valor artístico, que habrían probablemente salido del país”

(*Variedades*, 29.V. 1920, n°639).

La primera exposición oficial de los alumnos de la ENBA se realizó desde el 17 al 31 de enero de 1921 y se presentaron 363 obras entre dibujos, pintura y escultura [Figuras 11-15] y, en vista de la poca preparación que tienen los alumnos, no fue posible entregar distinciones o diplomas (Monografía ENBA 1922: 53). A decir de los críticos no era posible aún juzgar los trabajos como si fuesen obras de artistas cuajados, sin embargo son de admirar los trabajos de Wenceslao Hinostroza por sus escorzos, bocetos y, en especial su “cabeza de niño” porque en todas las obras reproduce “tipos nacionales”. También resalta la cabeza de estudio de Ismael Pozo: “sorprendentes condiciones escultóricas, precisión y elegancia en trazos, naturalismo y vida en su conjunto [...]” (Rodríguez Montoya, *Revista de Bellas Artes*, 1921, n° 4). Ambos artistas participarían directamente en el salón Ayacucho, Hinostroza posiblemente con más de una sarga e Ismael Pozo ayudando a Piqueras en la decoración de los frisos del salón.

De las obras de los alumnos se aprecia especialmente: “la factura moderna de aquellos dibujos, croquis, lienzos y yesos expuestos; el director y los alumnos se expresan en el verdadero sentido del arte moderno; a grandes rasgos, el detalle subordinado a la expresión, ante todo el carácter, la vida interior del modelo [...] que es el “modelo vivo”” (M.V. *Variedades* 22 ene. 1921 n°673). En el contexto, la expresión “arte moderno” aludía a que el verismo y el detalle naturalista estén subordinados a la representación de la expresión y el carácter del modelo. Este será una característica saltante en las exhibiciones posteriores de la ENBA y casi un estilo necesario para el indigenismo que se produjo después, en tanto lo que primó fue una pintura donde se intensificó el uso del color y la representación de un “espíritu” o lo que también se denominó como “carácter” o “raza”, antes que una representación con pretensiones de veracidad o realismo. De hecho, Hernández rectifica el sentir de los críticos: “Se les ha exigido ante todo interpretar la expresión, la vida y el carácter de lo que deben representar, de proceder sobriamente, por grandes masas, evitar la frívola preocupación de detalles superfluos” (Monografía 1922: 55).

A pesar de los casos excepcionales ambos críticos, Carlos Rodríguez Montoya y M.V., coincidieron en señalar que los trabajos de la primera exposición de la ENBA eran de principiantes: faltaba claramente –dice Rodríguez- principios de perspectiva y de proporciones anatómicas, mientras que M.V. señala que no puede utilizar palabras como “maravilloso, genial, admirable” para referirse a la exposición de la ENBA. En la clausura de las labores del año académico 1921 Leguía manifestó su total apoyo a los rumbos que había tomado la escuela: “Cuando con relieves artísticos se destaca el alma nacional, es deber de los Poderes públicos coadyuvar a su desarrollo y perfección. Estad, pues, seguros de que mi Gobierno, que aplaude vuestra obra y aprueba los rumbos que habéis impreso a este instituto, os prestará el apoyo más decidido” (Leguía 1926: 16). Por los comentarios de los críticos en 1921 el “rumbo nacionalista” de la ENBA todavía no ha quedado establecido.

Este mismo año el gobierno continuó con la compra de obras de arte. Así, adquirió para el Palacio de la Exposición cuatro esculturas en bronce del escultor cusqueño Benjamín Mendizábal. Las obras adquiridas por el gobierno demuestran una vez más su gusto incásico: *Cahuidi* [Figura 16], *Ccori Occllo* [Figura 17] y *Huaric-Ccocha*. La prensa resaltó que las figuras representaban “a lo más altos representantes de la dinastía incásica, imprimiéndoles todo el brillo autoritario, dignidad y grandeza que se hicieron respetables a los Incas [sic] en el más grande imperio establecido en este momento” (*Variedades* 26 mar. 1921, n° 682).

Sobre la segunda exposición de la ENBA en 1922 no se tiene mucha información el artículo en *Variedades* es bastante escueto al respecto. (Sin autor, “La clausura del año de labores en la Escuela de Bellas Artes” *Variedades*, Lima 28 de enero de 1922 N° 726 Año XVIII). Sabemos que Leguía asistió junto con el Ministro de Instrucción y decidió nuevamente dar su apoyo a este “Instituto de alta cultura”. Sin embargo, por las fotos podemos deducir [Figuras 20-28] que el trabajo artístico se concentraba en el dibujo anatómico [figuras 26-28] y en el retrato, en los retratos además de las manueles con peinetas [figura 22] aparecen también tipos indígenas [figuras 23 y 25]. No es posible afirmar que hacia 1922 exista en la escuela un “estilo indigenista” las obras presentadas más que definir estilos personales, son ejercicios artísticos que muestran todavía el carácter naciente de la ENBA.

Sin embargo, en función de las expresiones de la prensa, a partir de la tercera exposición en el año 1923 empieza a marcarse el rumbo “nacionalista” que tomará la ENBA. En ella se expusieron 364 dibujos, 200 pinturas y 30 esculturas. A diferencia de la primera exposición, donde el juicio de la crítica encontró mayoritariamente trabajos de principiantes, un año después, la situación pareció ser totalmente distinta. Dos son las características más saltantes de esta exposición. De un lado, el carácter “etnográfico” de las obras, es decir, hay una preocupación por mostrar los distintos tipos raciales del Perú y, de otro, que parte de los artistas más reconocidos fueron aquellos que participaron en el salón.

Urashima (seudónimo de Carlos Ríos Pagaza) un asiduo colaborador de *Variedades* señaló que “todas las razas que pueblan esta dilatada sección del Continente desfilan en los óleos, los “crayons” y las esculturas de la Escuela de Bellas Artes que ha impreso una orientación eminentemente nacionalista a la labor artística de sus alumnos” (Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas) La cita es especialmente sugerente por dos motivos. Primero, porque reafirma el carácter “integrador” de los primeros años de la ENBA cuando el crítico señala que todas las “razas” del país han sido representadas –indios, criollos, negros, zambos- así como también los distintos tipos sociales: las damas de nuestra “limpia” aristocracia y las “populares huachafitas”. En cada caso, señala Urashima, los alumnos se han esforzado por personificarlos con sus caracteres típicos, así las obras aparecen como documentos sociológicos del Perú de ese momento (Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas). Segundo, Urashima menciona que la ENBA ha tomado un rumbo eminentemente nacionalista, es decir, adoptó la postura de una academia de Estado, tal como se expresaba en la Memoria de la ENBA, ésta debía retratar el “alma nacional”. De otro lado, desde la perspectiva del crítico, los desnudos de los alumnos son verdaderos estudios anatómicos y fisiológicos, mientras que el uso del color “es vivo, quemante, de trópico” y en la vestimenta se puede ver las diferencias culturales desde “la decorativa vestidura de los habitantes del Ande, hasta la policromía de los trajes que ufanas lucen las clásicas “huachafitas”” (Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas).

Es interesante prestar atención a los argumentos de Urashima. De un lado, los diferentes trabajos de los alumnos son “sugestivos documentos humanos dignos para la atención de un sociólogo o un antropólogo” (Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas), hay un nivel de “descubrimiento” porque las obras de los alumnos visibilizan “tipos raciales” que no estaban en el registro visual de las Bellas Artes, así esta pintura es “nacionalista” porque parece construir un nuevo mapa de nuestros habitantes. De otro lado, cada tipo racial encuentra una definición lombrosiana, lo indígena, llamada la “raza de bronce” se le adjudican algunas características psicológicas:

“La raza de bronce, dura para el trabajo, recia como roca para las adversidades que no le conceden tregua alguna, que no le perdonan y con las que nunca capitula, está ahí, en muchos cuadros, en multitud de dibujos, plasmada en el yeso y el bronce, con sus gestos característicos, con su psicología de esfinge, con su aparente impasibilidad lindante en la idiotez” Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas.

Mientras que el indígena es corpulento y lindante con la idiotez, los criollos aparecen “con los músculos fáciles en continuo movimiento por efecto de las inquietudes que bullen en su espíritu” (Urashima, “En la Escuela de Bellas Artes”, En *Variedades*, Lima, 10 de febrero de 1923, n° 780, sin páginas). Resulta sugerente que la aparición de indígenas en los cuadros no reflejara en absoluto una reivindicación moral, sino más bien un ejercicio de “estudio sociológico” donde, más bien, se reforzaran prejuicios sociales. Lo que quiere decir que la aparición de indios, no hacía a la pintura indigenista, si por esto entendemos un tipo de estilo pictórico con ciertos deseos de reivindicación social. El crítico mencionó a una serie de artistas entre los que destacaron tres que participaron en el salón: Elena Izcue con “India amamantando” [Figura 29] y “Retrato de señorita”, Wenceslao Hinostroza con “Indio tejedor” [Figura 30] y Jorge Vinatea Reynoso con un retrato de “tipo indio” [Figura 31], así como el retrato de una señorita de rasgos hispanos. Urashima también admiró el trabajo de artistas destacados como Julia Codesido quien presentó un desnudo [Figura 32], Héctor Spiers con su cuadro “Pura cepa” [Figura 34] Carmen Saco, María Rávago Velarde, Rosa Hurwitz, Teresa Carvallo, Amadeo Latorre, Germán Suárez, Alejandro González, Ismael Pozo, Arturo Villalba Oliva, José Martínez.

Urashima concluyó que “la tercera Exposición de la Escuela de Bellas Artes es un éxito tal que halaga la vanidad nacional”. Ciertamente los aprendizajes técnicos y los logros expresivos de los alumnos parecían dar frutos después de tres años de creada la Escuela. La influencia de Sabogal empezaba a sentirse con más fuerza en esta exposición, ya una gran cantidad de obras representan tipos indígenas. Al mismo tiempo, las fotos de las exposiciones de la ENBA a partir de 1922 reflejan con claridad que al lado de tipos de indígenas, mujeres y hombres andinos, aparecen también tipos hispanos en algunos casos aparecen manolas, mujeres con mantilla y peineta que nos recuerdan nuestra relación con la Península [figuras 29-32].

Llama la atención que en 1923, cuando se realiza la tercera exposición de la ENBA, Hernández declara que dado que los alumnos no podrán viajar todos a Europa, el viaje dentro del Perú sería un mecanismo de aprendizaje: “Desgraciadamente no va a ser posible un viaje por Europa; pero creo que un viaje por el interior del Perú refrescaría su visión y tal vez sería la base de un arte autóctono, rico y, sobre todo, consciente” (Clodo Aldo, *Mundial*, 2 de febrero de 1923, n°142). Es particularmente interesante, porque nos ayuda a sostener que los primeros años de la ENBA las relaciones entre Hernández, Sabogal y Piqueras eran de mutuo enriquecimiento. Hernández podía dejar de mirar a Europa como la meca y más bien plantear un “viaje iniciático” como el camino para un arte autóctono. No es casual que un año después Sabogal y Blas partieron hacia Cusco mientras que Vinatea lo hará a Puno, sin duda, estos viajes marcarán un giro en sus búsquedas artísticas.

En la exposición de 1924, el mismo año en que se realizó el salón Ayacucho, los alumnos ya empiezan a ser tomados en cuenta como artistas y, de otro lado, se refuerza el carácter “autóctono” de las obras. Sobre la calidad de las obras y el plantel de alumnos se dice: “El maestro Hernández con su experiencia innegable. Sabogal con su varonía y su fervor, han formado un grupo de muchachos de incuestionable temperamento artístico, que no perdonan medio de conquistar un puesto preeminente en la pintura nacional. Piqueras con su paciencia benedictina, su claro espíritu artístico” (*Mundial*, 11 de febrero de 1924, n°191). Mientras que José Otero



tendrá elogiosos comentarios para la primera promoción de alumnos de la ENBA precisamente todos aquellos que participaron en el salón Ayacucho:

“como es natural, los trabajos de los del 5° año son los que el público ha de preferir, reveladores no solo de los frutos de la enseñanza técnica recibida sino de las cualidades personales de sus autores, que auguran una inmediata época brillante para la pintura nacional, que se había dejado tomar la delantera por la escultura”<sup>34</sup>.

El progreso técnico de los alumnos parece evidente, así como también el papel fundamental que cumplía cada profesor. El título del extenso artículo de José G. Otero en *Variedades* nos revela un cambio en los trabajos de los alumnos: “Paisajismo y costumbrismo nacionales”. Si en la exposición de 1923 parece premiar la discusión alrededor de los “tipos raciales” en la exposición de 1924 lo que se resalta, es la belleza natural del Perú y, por otro lado, sus costumbres regionales:

“que es de desear que los artistas que salgan diplomados de esta Escuela de dibujo y pintura, al excursionar (sic) por el vasto y variado territorio nacional saquen a la luz sus ignorados tesoros, que nos están ocultos, de sus bellezas panorámicas y de sus pintorescas costumbres regionales que tanto nos dicen de un pasado tan rico en tradiciones y originalidad” (*Otero, Variedades, 12 de enero de 1924*)

Para Otero este giro costumbrista en las obras de la ENBA, es similar al giro que atravesó la pintura en España: “Tal lo sucedido en arte en la España de los modernos tiempos. Pasada la ráfaga “fortuniana” de orientalismo marroquí y del diletantismo de abanico, los escritores y los pintores se deciden a hacer incursiones por comarcas y andurriales de su país”. Por ráfaga “fortuniana” se refiere a la influencia de Mariano Fortuny (1838-1874) en España, quien efectivamente por su viaje a Marrueco, su estancia en Granada y su contacto en París con artistas como Vernet, Fromentin, Decamps y especialmente Delacroix, tuvo un marcado orientalismo. De este estilo son sus odaliscas, sus personajes árabes y también africanos. Fortuny será conocido por sus “pinturas de casacones” un estilo de pintura de pequeño formato donde primaban temas frívolos y escenas de interiores y con un virtuosismo técnico, producto de una pincelada ligera y de un gran dominio de la luz. A pesar que, desde un punto de vista, Fortuny podría ser visto como un costumbrista, Otero lo percibe como un pintor exotizante y alienado.

---

<sup>34</sup> Es posible que los escultores hayan tenido una mayor repercusión en el espacio público porque, como hemos ya señalado escultores como José Mendizábal u Artemio Ocaña habían realizado una serie de pedidos del estado que habrían tenido más impacto en la esfera pública, especialmente durante las fiestas patrias. Hubo efectivamente una generación de escultores exitosos: Luis Augurto, David Lozano, Raúl Pró, Quintana y José Huerta. (OTERO, José G., “Apuntaciones de Arte. Próxima exhibición de labores en la Escuela Nacional de Bellas Artes- Paisajismo y Costumbrismo Nacionales”. (12 de enero 1924). En *Variedades*, p. 39.)

El cambio se produce en España –dirá Otero- con Ignacio Zuluoga (1870-1945) quien introduce temas españoles y desarrolla una pintura costumbrista, es en palabras del crítico el “pintor psicólogo regional”. En el Perú la influencia de Fortuny llegó de la mano con Hernández y con Castillo. Mientras que Sabogal conoció la pintura de Ignacio Zuluoga y de Anglada Camarasa en la exposición del Centenario de la Independencia en 1910 (Antrobus 1997: 46) <sup>35</sup>. La observación de Otero refleja con claridad el cambio que se genera en la EBNA a partir de la influencia cada vez más cercana que tiene Sabogal sobre los alumnos. Hay un marcado costumbrismo que premia el “carácter” o el “alma” del retratado como señala el propio Otero y que, más bien, deja de lado un virtuosismo que premia temas exotizantes.

De esta época llama la atención los cuadros de Elena de Izcue “Invocación al Sol” y “Sacerdotisa Inca” [Figura 36] e “India tejedora” [Figura 35]. En las primeras obras aparece un incaismo monumental e idealizado, mientras que en la segunda desarrolla una mirada bucólica e intimista del habitante andino, ambos estilos tendrán las sargas que presentó al salón Ayacucho unos meses después. Izcue exploró durante un corto tiempo una especie de incaismo histórico idealizado, con un énfasis en la recuperación de iconografía prehispánica. Aparece también un estudio al carbón de Wenceslao Hinostroza de un hombre andino [Figura 37]. Y en lado opuesto, un retrato de Vinatea Reinoso donde es posible ver la influencia del maestro Hernández [Figura 38],

a través de un estilo y una temática hispanista que no volverá retomar el joven pintor peruano pero que refleja su gran virtuosismo en la pintura. Llama la atención la obra de H. Spiers de “Pura Cepa” [Figura 34] donde aparecen dos mulatos en jarana, una vertiente criollista que formaría parte de la corriente nacionalista y que en Camilo Blas tendrá un claro referente. En la sección escultura resalta especialmente el huancaíno Ismael Pozo con “El Jugador de los ñocos” [Figura 39] y “La marca del esclavo” y de Manuel Rivera “El aborigen”, “El alcalde” [Figura 40] y el “Laoconte indígena” [Figura 41], junto con las obras de Carmen Saco “Limosnera”, “Adolescente” e “India del altiplano”. Sobre las esculturas se señala que después de mucho tiempo se realizan indios de verdad y no “helenos disfrazados de indios”, se retoma una discusión sobre la autenticidad de los tipos indígenas que se había iniciado con el Manco Cápac de B. Mendizábal, señalando que las obras escultóricas de ese año sí tenían las proporciones de los indios.

Otero termina sus impresiones de la exposición de 1924, señalado que el Perú deberá tomar los rumbos de la nación mexicana:

“México tal vez sea la nación americana que más se preocupa de formar su propio arte a base de reconstrucción de su hermoso pasado. El Perú debe pues seguir iguales sendas, y pronto alcanzará a despertar la atención universal” (Otero, *Variedades*, 12 de enero de 1924)

Leguía una vez más asistirá a la clausura del año académico y ecualiza su discurso en función del público:

“Fomentar el desarrollo de las vocaciones artísticas es, no solo espontaneidad de Mecenas, más o menos generosos, sino función propia del estado por la alta eficacia educadora que desempeña el Arte en los varios aspectos de la vida social y en la depuración y ennoblecimiento del individuo [...] Podeís estar complacido de vuestra labor al frente de esta Escuela que es el más alto centro de cultura estética que hay en el país” (Leguía 1926: 219-220)

Finalmente la exposición de 1925 [Figura 42] señala claramente la vinculación entre la ENBA y el salón. El salón se inauguró el 11 de diciembre de 1924 mientras que la exposición de Bellas Artes se llevó a cabo en los meses de enero y febrero de 1925, en las fotos podemos ver al presidente Leguía, junto con Piqueras Cotoí y Daniel Hernández [figuras 43-44]. La prensa admira especialmente el trabajo de Vinatea e Izcue (Guillen, *Mundial*, 6 de febrero de 1925, n° 244). De Vinatea les llama la atención su obra *Las Lavanderas* y *Las Fruteras nuevas* [figura 46]:

“Pero una nueva sorpresa su cuadrito “Las lavanderas” es lo mejor de toda la exposición. Una sorpresa toda una sorpresa! ¿Dónde ha visto Vinatea los cuadros de “los nuevos”? Porque son de una novedad elocuente esas manchitas de color cantantes sobre el celeste del río. También de nueva estética “Fruteras Nuevas” Vibrantes de color y de emoción novísima” (Guillen, *Mundial*, 6 de febrero de 1925, n° 244)

Ambos cuadros de “factura moderna” tendrán el mismo estilo de la sarga *Las fruteras* que presentó en el salón Ayacucho que tuvo una pincelada ligera y las figuras muy estilizadas. Un estilo que, como veremos, no tendrá mayor repercusión en las búsquedas de Vinatea pero que nos demuestra, en relación al recorrido de algunos alumnos de la ENBA, que los estilos de las obras que realizaron para el salón fueron de tránsito para la mayoría de ellos. El camino de Izcue será algo distinto:

“La Izcue también sigue firme su camino iniciado con un amor tan vehemente por las cosas nuestras. Las decoraciones del salón Neo-Incaico de Palacio son admirables. Llenos de cosa nuestra, de sentido decorativo, de estilización moderna. Las telas que presenta este fin de año revelan una ascensión. Sobriedad de dolor. Firmeza. Rotundidad de dibujo.” (Guillen, *Mundial*, 6 de febrero de 1925 n° 244)

Guillén se refiere claramente a las sargas que presentó en el salón que tendrán básicamente una temática incásica e indígena, llama la atención que se enfatice el carácter moderno (al igual que en Vinatea con *Las fruteras*) y su sentido decorativo. Es posible ya ver aquí un anuncio del rumbo que tomará Izcue después, aquel que precisamente quiso llevar lo precolombino a la vida moderna.

Y, finalmente, Guillén declara su admiración al neo-peruano, el estilo en el que se construyó el salón y el que será visto, por lo menos durante la década del veinte, como una arte auténticamente nacional:

“Y para concluir un aplauso, el más sincero el más caluroso al gran Piqueras Cotoí. Él nos, ha dado, con su estupenda estilización de escultura neo-peruana, la más segura, la más bella, la más auténtica norma para hacer un arte genuino, un arte auténtico un arte nuestro. Y qué pocas cosas nuestras tenemos.” (Guillen, *Mundial*, 6 de febrero de 1925 n° 244)

No conocemos las esculturas neoperuanas a las que hace referencia Alberto Guillén. En todo caso, un año antes, en 1924 se había inaugurado la fachada neoperuana de la ENBA, que había iniciado su construcción en 1920. Asimismo, hacía pocos meses se había inaugurado el salón Ayacucho en el mismo estilo. De esta forma, la cita de Guillén nos señala que a inicios de 1925 la arquitectura de Piqueras Cotoí parece estar entonces en pleno auge y transformarse en un estilo nacional que nos define de manera “auténtica”. En el siguiente capítulo nos centraremos en la estructura arquitectónica del salón y el estilo neoperuano con que se diseñó.

El recorrido establecido en el presente capítulo nos ha permitido analizar las retóricas nacionalistas del centenario y, al mismo tiempo, conocer los primeros años de la ENBA. Los discursos de las fiestas serán especialmente importantes para poder interpretar el programa iconográfico y el estilo arquitectónico del salón, mostrando cómo los imaginarios de la Patria Nueva son rastreables en el salón. Asimismo, los primeros años de la Escuela muestran claramente el carácter nacionalista de la ENBA, es decir, esta búsqueda por retratar “lo propio”, “lo autóctono”, “lo peruano” y también su carácter moderno, es decir, su proceso de institucionalización y su presencia cada vez mayor en la esfera pública. De otro lado, el análisis de las exposiciones anuales nos ha permitido conocer la presencia de dos estilos en convivencia un hispanismo, que veremos luego en retirada, y un naciente indigenismo que empieza a cobrar más fuerza a partir de la segunda década del siglo XX. Finalmente, nos ha permitido conocer que los alumnos que participaron en el salón, por lo menos Izcue e Vinatea, fueron reconocidos por la crítica como las promesas del arte peruano.



<sup>35</sup> Sobre la influencia de Fortuny en Castillo y Hernández y el costumbrismo de Zuluaga en Sabogal, ver la tesis doctoral de Fernando Villegas (2013) capítulo II y capítulo V, respectivamente.



## CAPÍTULO 2

### El salón Ayacucho y el neoperuano de PiquerasCotóli

#### 2.1 Breve historia: el Palacio de Gobierno 1921-1938

El Palacio de Gobierno fue siempre un edificio importante porque desde el siglo XVI fue el centro del quehacer político<sup>36</sup>. No sólo fue residencia de virreyes y presidentes, sino también en la colonia fue sede de la Real Audiencia, de la Real Hacienda, la Cárcel Real y otras instituciones. En el siglo XIX acogió importantes ramos del Estado, de hecho, aún en 1921 el Palacio de Gobierno albergaba algunas dependencias y ministerios además de la casa misma del presidente, como el Ministerio de Justicia, el Ministerio de Guerra y Marina, el Ministerio de Gobierno y Policía y el Ministerio de Hacienda (Pastor 1938: 41-42). Para 1924 los distintos ministerios van reubicándose fuera del Palacio y únicamente quedan el de Guerra y Hacienda. Sin embargo, a pesar de ser por más de cuatro siglos la residencia del jefe de gobierno, el local de diferentes ramos de Estado y el lugar de importantes actividades protocolares y diplomáticas, no se cuenta con muchas fuentes publicadas sobre el mismo.

El Palacio fue un espacio que sufrió constantes remodelaciones que se hicieron patentes con cada cambio de mando. Hacia la mitad del siglo XIX el Palacio no parecía estar en buen estado. El historiador Mariano Paz Soldán en su *Geografía del Perú* publicada en 1861 lo describió como una “confusa, intrincada y heterogénea aglomeración de salones desproporcionados en sus dimensiones, salas y retretes de diferentes formas de construcción, que forman un verdadero laberinto” (Paz Soldán 1861: 91). Precisamente las fuentes oficiales del Oncenio declaran que el Palacio fue recibido en “calamitoso estado de ruina” (Sin autor: 2ª edición, 2007, 91), estado- que se agravó con el incendio que se produjo en 1921.

El 3 de julio de 1921, en vísperas de la celebración del primer centenario, se produce hacia las tres de la tarde un incendio en palacio de gobierno [Figuras 47 y 48], el tercero desde su fundación, pero a diferencia de los demás, se inició en el despacho del propio jefe de estado (*Variedades* 9. VII. 1921 n° 697). Leguía había salido hacía unos minutos hacia las carreras de caballos por lo cual el gobierno presumió que se trató de un atentado contra su vida (Mensaje presidencial 1921). El fuego destruyó toda el ala izquierda del edificio situado en el cruce de las calles Palacio y Desamparados, donde se ubicaban los aposentos y despachos de los gobernadores, virreyes y presidentes del Perú<sup>37</sup>. Esta vez además del despacho del Jefe de Estado y de las oficinas de su

---

<sup>36</sup> El Palacio de Gobierno se fundó desde la llegada de Pizarro en 1535, este tomó cuatro solares que forman la manzana ubicada frente a la Plaza de Armas. Después de la muerte de Pizarro las casas que se construyeron en esos solares fueron ocupadas por autoridades de Estado, así se pagó a su hija y heredera Francisca Pizarro una suma por las arrendamientos, siendo después propiedad de la Real Hacienda (Pastor 1938: 41).

<sup>37</sup> Jorge Vinatea Reinoso, quien empezó a trabajar como caricaturista en la revista “Mundial”, realizó a partir del incendio una caricatura donde aparece el presidente delante del Palacio de Gobierno, recientemente destruido, con la

Secretaría, desaparecen los salones Dorado y de Castilla, el gabinete del consejo de ministros, la sala de edecanes, la oficina de informaciones y sala de espera. Se pierden además valiosas obras de arte: los cuadros de Merino, *La venganza de Cornaro* y *Colón ante el consejo de Salamanca*; los cuadros de Teófilo Castillo, *La muerte de Pizarro* y *La sangre del Inca*, varios de los retratos de la galería de los presidentes y los mariscales y el viejo asiento de los virreyes, sobre el que el presidente Manuel Ignacio de Vivanco había hecho esculpir las armas del Perú.

Dado que las fiestas centenarias empezarían hacia finales de julio se contrata al ingeniero Enrique Mogrovejo para que reconstruya urgentemente esa ala de palacio (Sin autor, “La vertiginosa reconstrucción del Palacio”, En *Mundial*, Lima 15 de julio de 1921. Fotos de F. Martínez). Así, en escasos quince días, se improvisa una fachada de piedra hacia la calle Palacio y un gran salón de recepciones, allí donde se había producido el incendio. Dos semanas después se mandó levantar el salón Dorado en cartón piedra, con motivos indigenistas y contemporáneos. El diseño al parecer estuvo a cargo del arquitecto español Manuel Piqueras Cotolí y la decoración del pintor Jorge Vinatea Reinoso. Este salón provisional, del que se sabe muy poco, fue el recinto que antecedió al salón Ayacucho.<sup>38</sup>

La construcción del salón Ayacucho se realiza precisamente en la parte destruida por el incendio. Para la remodelación general del Palacio, Leguía designa un comité entre los que estaban: Manuel G. Masías, Enrique Swayne, Alfredo Álvarez Calderón, Alfredo Piedra, Manuel Piqueras Cotolí y Enrique Mogrovejo.

En 1926 el Presidente Augusto B. Leguía encargó al arquitecto francés Jean Claude Antoine Sahut Laurent (1883-1932) el diseño del nuevo Palacio de Gobierno, que suponía la primera gran reconstrucción del Palacio (Ulloa 1934: 43). Se emprende entonces la reconstrucción del lado oeste del Palacio empezando por la gran escalinata y la puerta de honor, a la vez que se empieza a levantar, el despacho para el Jefe de Estado y oficinas para su Secretaría (Pastor 1938: 291-292). Algunos de los salones que él diseñó fueron el Hall Eléspuru y Choquehuanca, el salón Pizarro, el salón Dorado o de Recepciones, el Despacho Presidencial y el Patio Sevillano donde se encuentra el jardín con la Higuera de Pizarro. Se emplearon ricos materiales: mármol, bronce, granito caobas y lujosos ornamentos (Ulloa 1934: 43). La Foundation Company fue la empresa encargada de ejecutar la estructura del edificio, siendo el administrador de los trabajos Carlos Willis y el Director de Obras Públicas Mariano Barbosa (Ulloa 1934: 43). En 1929, a raíz de la caída de la Bolsa de Nueva York y la histórica crisis económica mundial, la Foundation Company paralizó sus actividades en el Perú dejando sin concluir el salón de recepciones. Leguía fue derrocado el 22 de agosto de 1930 y las obras de construcción del Palacio de Gobierno se paralizaron.

Luis M. Sánchez Cerro continuó las obras que había iniciado Leguía, entre otras razones por la visita que realizó el Príncipe de Gales en febrero de 1931. Sánchez Cerro contrató nuevamente a la firma del arquitecto Claude Sahut para que se continuase con la reconstrucción del Palacio. Así, quedaron listos: el salón de recepciones y las salas anexas, entre ellas el despacho presidencial, el salón de embajadores, la sala de señoras, la sala de edecanes, el salón de representantes, el salón salón Luis XVI, la sala de ministros. Sin embargo, todas estas obras se paralizarían en 1932 y volverían a retomarse hacia 1937.

---

frase “Jugar con fuego”. El incendio fue interpretado por algunos como una amenaza de la oposición frente a los deseos reeleccionistas de Leguía. “El incendio en Palacio de Gobierno” (1921, julio 8). *Mundial*. Fotos de F. Martínez.

<sup>38</sup> Elio Martucelli hace referencia a este espacio en su artículo “Lima capital de la Patria Nueva” pero no profundiza en las características arquitectónicas o decorativas que tuvo este lugar (Martucelli 2006: 262).

Posteriormente, fue el Presidente Óscar R. Benavides quien encargó al arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski que completase la construcción. Los trabajos se iniciaron el 4 de agosto de 1937 con la demolición de la parte antigua. No fue hasta el año siguiente que se dio término a la obra, tras lo cual se inauguró oficialmente el nuevo Palacio de Gobierno. El actual recinto presidencial que conocemos se terminó de construir en 1938 y no quedan rastros del salón Ayacucho. Como podemos observar, en un lapso de diecisiete años que empieza en 1921 con la celebración del primer centenario y termina en 1938 con las obras que ordena realizar Benavides, el Palacio de Gobierno pasará por una serie de remodelaciones, una de las cuales será la construcción del salón Ayacucho. El Palacio terminó siendo un edificio que acogió diferentes estilos y en cada uno de ellos es posible ver con claridad un gusto y una estética oficiales. (Martucelli, *Buscando una Huaca*, No. 3 (ene.-dic. 2006).

Es importante tener claro la historia de las cuatro primeras décadas del Palacio porque de esta manera podemos ubicar con precisión el momento en el cual se construye y se elimina este espacio. No se puede precisar con total certeza el año en que desapareció el Salón. Algunos investigadores mencionan que el salón se destruyó en 1926, sin embargo, por las fotografías y las publicaciones de la época podemos probar que el salón existió, por lo menos, hasta 1935. Como podemos ver en las fotografías halladas para esta investigación, Sánchez Cerro da el golpe de estado a Leguía y juramenta su toma del mando en el salón Ayacucho [Figuras 49 y 50], de otro lado, en 1935 se publica *Lima 1919-1930, La Lima de Leguía* y en este documento laudatorio al Oncenio se habla del salón como si todavía existiese:

“Tanto por la originalidad del estilo empleado, como por el inmenso valor de los frescos y pinturas de Daniel Hernández y José Sabogal, que completan el decorado de este salón, es digno de que se le conserve como parte integrante del futuro Palacio de Gobierno, previa reproducción de su estructura y de sus principales motivos ornamentales a base de materiales nobles” (*La Lima de Leguía* 2007: 92) [2da edición]

Así podemos presumir que el salón Ayacucho se destruyó en 1937 con las remodelaciones que inició el presidente Benavides. El que Sánchez Cerro juramentara en el salón Ayacucho revela la importancia de este espacio dentro del Palacio. Lo sitúa, sin duda, como el recinto más importante dentro de la casa de gobierno porque es aquel en donde el mandatario asume el poder del Estado, dejando claro su ascensión del mando y la defenestración de Leguía. Esto se hace más evidente desde que Leguía había sido quien lo hizo construir y lo asumió como el salón en donde se realizaban las principales ceremonias de Palacio. El “salón Leguía” pasaba a ser ahora el “salón Sánchez Cerro”. De todas formas, teniendo en cuenta que se trataba de una estructura que se edificó con materiales provisionales (Sin autor 2007: 91), llama la atención que sobreviviera más de una década.

## 2.2 Un salón para el presidente: el salón Ayacucho en las celebraciones centenarias

De las declaraciones que se recogen en los órganos oficiales y en la prensa de la época la única mención que se conoce del presidente Leguía sobre el salón Ayacucho es la que hace en el mensaje de 28 de julio de 1924 donde expresa: “Se está construyendo en el Palacio de Gobierno, sobre la planta quemada en el incendio del año 1921, un hermoso salón de recepciones y otras obras, que se inaugurarán en las fiestas de diciembre” (Leguía, 12 de octubre de 1924 <http://www4.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje-1924-1.asp> ). A pesar de ser breve, esta declaración es sustanciosa: primero, nos ofrece la ubicación precisa del salón dentro del Palacio;

califica al salón de “hermoso” haciendo ver el aspecto estético o artístico en su realización y, por último, el que hiciera mención del salón en el mensaje presidencial, donde se incluían temas de Hacienda, Instrucción y Defensa es porque tuvo un nivel de importancia dentro de las celebraciones centenarias y en las modificaciones que se realizaron en Palacio. En los escasísimos reportajes de la época sobre el salón se menciona que en la Casa de Pizarro, a pesar de su extensión y de sus grandes espacios, carecía de un salón digno de una “fiesta suntuosa y de la morada virreínicia y presidencial. Grandes salas frías y tristes, no presentan, ni en su tamaño, ni en su aspecto, la forma esplendente y magnífica que debían tener” (*Ciudad y campo*, 4 de enero 1925, n° 4). Si comparamos con los demás espacios y salones de la casa de gobierno, fue de lejos el más lujoso e imponente dentro del Palacio.

Uno de los debates alrededor del salón es el nivel de participación que tuvo el presidente Leguía en el diseño y construcción del salón. La siguiente cita de *Ciudad y campo*, revela la participación directa del presidente:

“El Presidente de la República señor Augusto B. Leguía, **tiene especial interés en esta obra**, así como en su más regia presentación, pues en el tendrán lugar las recepciones oficiales y fiestas que se realizarán en el Palacio de Gobierno durante los días de la celebración del centenario y a la cual concurrirán junto con las Embajadas extranjeras próximas a llegar el principal elemento de nuestro mundo diplomático, social y comercial, que podrá apreciar la suntuosidad de su ornamentación.

Hemos sabido que el Presidente de la República **ha encargado especialmente a la firma constructora**, que haga el mayor esfuerzo posible para dotar el salón del mayor arte para que así pueda presentarse durante las próximas fiestas del centenario de Ayacucho, algo que haga recordar la época en que Lima ostentaba su proverbial riqueza y parezca vivirse nuevamente los tiempos y su pasado de esplendor” (*Ciudad y campo*, octubre de 1924, n° 3) [énfasis agregado]

Queda claro que el salón fue un pedido expreso del Presidente de la República, pero además revela sus exigencias más precisas: que consiga ser un lugar fastuoso que genere admiración en los invitados; que sea un espacio artístico, “dotar al salón del mayor arte posible” y, finalmente, un recinto que nos sitúe en el pasado, haciéndonos recordar los momentos de riqueza y esplendor. El salón entonces no fue solo el ambiente más lujoso de Palacio sino además un espacio donde se llevaría a cabo una puesta en escena a través del arte

Conocemos la ubicación precisa del salón dentro del Palacio gracias a tres fuentes: las declaraciones del presidente, la crónica del viajero colombiano Sotela (1927) y el plano de planta del salón que realizó Piqueras Cotoquí (actualmente en el archivo Piqueras Cotoquí que resguarda Museo de Arte de Lima). Así gracias a los planos podemos saber que el salón estuvo ubicado en el ala izquierda de palacio de gobierno, en la esquina formada por las calles Palacio y Desamparados [Figuras 50 y 51 y Figura 52a Plano de Localización (PL), vistas áreas y figura 52b], la primera se llama ahora calle Correo y la segunda desapareció en el proceso de las remodelaciones que realizó Benavides en 1937. El ingreso de público estaba ubicado del lado de la calle Palacio, mientras que el ingreso del Presidente se realizaba desde el lado opuesto, donde estaba el recinto principal del Salón, ubicado sobre la calle Desamparados. Este ingreso al salón colindaba con la plazuela de Desamparados [PL- imagen dos], en donde se encontraba la antigua Iglesia de Desamparados reconstruida en 1897 [PL- imagen tres] y demolida finalmente en 1938 con la expansión de Palacio



de Gobierno durante el gobierno de Benavides. La Plazuela de Desamparados desembocaba, a su vez, en el Puente de Piedra, que permanece hasta la actualidad [PL-imagen cuatro]. En función de los planos de Piqueras Cotoquí el salón contó con seis puertas a cada lado de las paredes laterales. Las puertas que daban hacia la calle Palacio funcionaron únicamente como estructuras decorativas porque estaban ubicadas en una especie de segundo piso que, al ser abiertas, conducirían al vacío. Esto se puede ver claramente en las fotos del incendio de 1921 en donde los balcones de la calle Palacio se encontraban elevados [PL- imagen cinco y seis]. Dado que para construir el salón no se realizaron cambios en la estructura arquitectónica de esa parte del edificio, podemos presumir que esos mismos balcones funcionaron internamente como las puertas decorativas que aparecen en los planos de Piqueras.

En las imágenes queda claro que el salón se construyó en un segundo piso, esto permitió generar un balcón ubicado en el interior de Palacio [figura 53] y desde el cual se veía el jardín del primer piso que colindaba a su vez con un patio interno [figura 54]. Rogelio Sotela uno de los integrantes de la delegación colombiana nos describe la belleza del jardín con el que colindaba el salón:

“Al lado del salón principal había un jardín que era la admiración de todos: las plantas, los troncos de los árboles, toda hoja, toda flor que allí había estado [sic] iluminada por un hilo de luz verde que se prendía artificiosamente como con una aguja que bordara la luz, y daba la impresión de que fuera una gruta milagrosa donde aquellas parejas en idilio estaban buscando una fuente ignorada de dicha o un elixir aprobador” (Sotela 1927: 113)

La construcción del salón Ayacucho estuvo a cargo de la Oficina Técnica Mogrovejo (Sin autor, “El Nuevo Gran de Palacio de Gobierno”, En: *Ciudad y campo*, Lima, 4 de enero de 1925, n° 4, p. 26-2) y tomó cuarenta y cinco días. Se tuvo que destruir los restos de la construcción antigua que había en ese terreno, extraer el desmonte y dejarlo totalmente dispuesto para la construcción del salón. La prensa de la época resalta la rapidez y pulcritud del trabajo de la Oficina Técnica Mogrovejo. Además del salón Ayacucho, el ingeniero Enrique Mogrovejo, tuvo un papel decisivo en las celebraciones del Centenario ya que se encargó también de la construcción del Palacio Arzobispal, la Fachada de la ENBA, la reparación de la Escuela de Medicina así como de la Iglesia de La Merced.

Tanto en las crónicas de viajeros como en las poquísimas referencias periodísticas, uno de los tópicos comunes que se resaltó fue la admiración por el gran tamaño del salón, que tenía 1,200 metros cuadrados (Sin autor, “El Nuevo Gran de Palacio de Gobierno”, En: *Ciudad y campo*, Lima, 4 de enero de 1925, n° 4, p. 26-2); 51, 81 metros de largo, 8,507 metros de alto (incluyendo la altura de la claraboya) (tragaluz) que tenía 94 centímetros de alto, el salón tuvo casi 10 metros de altura) y 12,85 metros de ancho. Las dimensiones monumentales del salón

junto con la abigarrada decoración de los muros y las inmensas sargas crearon un gran impacto visual en los visitantes.

El salón fue el espacio destinado a cerrar las celebraciones centenarias por la batalla de Ayacucho y acoger a las treinta delegaciones extranjeras que llegaron al Perú, los funcionarios de gobierno y las personalidades cercanas al régimen de Leguía. Las celebraciones centenarias duraron once días; empezaron el 9 de diciembre con el TE DEUM en la catedral de Lima y concluyeron el 16 de diciembre en el Palacio de Pizarro. La celebración empezó con una cena que ofreció Leguía en un salón contiguo al salón Ayacucho y terminaría con un gran baile en éste último espacio. Así, una vez terminada la cena sorprendieron a los invitados, ingresando “a un nuevo y espléndido salón, de casi una cuadra de largo, con que Leguía quiso sorprender esa noche a sus invitados.” (Saavedra Galindo 1925:13).

Las crónicas no terminan de definir la cantidad de personas que acudieron ese día, pero lo cierto es que fue una fiesta multitudinaria. Algunas crónicas como las del costarricense Rogelio Sotela mencionan a tres mil personas mientras que las del colombiano Rafael María Carrasquilla mencionan a mil: “Así el señor Leguía quiso un local en el que pudieran bailar mil personas; y en vez de añadir al palacio un piso alto convirtió uno de los patios interiores, en salón, decorado con escenas de la Conquista y la Independencia” (Carrasquilla 1928:32). “En su parte superior, levantada del nivel general, se sitúa el Presidente para recibir con la banda nacional y cruzada en el pecho de bastón y condecoraciones. Siempre de riguroso frac como se exige a los visitantes: como a los Embajadores y Ministros se exige el uniforme para llegar allí. En su lado izquierdo están las entradas para la residencia particular del presidente, y los muros lucen jaspes de brillantes y finos esmaltes” (Saavedra 1924: 12). Por la “parte superior” Saavedra se refiere al estrado que se construyó en el salón y que estuvo ubicado delante del cuadro de Daniel Hernández, la principal y más importante obra del salón, tanto por la temática como por su precisa ubicación. En el cuadro de Hernández –que será analizado en el capítulo tres – aparecen los héroes de la batalla de Ayacucho en cabalgata triunfal en su entrada a Lima, están Bolívar, San Martín y Córdova luciendo las banderas del Perú, Argentina y Colombia. No es difícil suponer que al colocarse Leguía delante del cuadro de Hernández, él estaría personificando en la realidad y en tres dimensiones al héroe actual del centenario de la batalla de Ayacucho. Así, Leguía sería el libertador de la patria actual, literalmente, el creador de la Patria Nueva. En los planos de Piqueras del salón Ayacucho [figura 50] se dibuja un sillón como si fuese parte del mobiliario del Salón. Como sabemos por las crónicas de la época fue el sillón de Pizarro: “En la cabecera del salón está la vieja silla de estilo español asiento que fue de don Francisco Pizarro. Allí se sienta el presidente del Perú. En ese sitio de histórica opulencia, fue recibida la Embajada de Colombia el 8 de diciembre. Conservo una vista fotográfica muy clara de ese acto” (Saavedra 1925:12). Leguía se apropió muy hábilmente de símbolos importantes de nuestra historia con una gran ductilidad y un desarrollado sentido de la oportunidad política. Del mismo modo en que asume el lugar de Pizarro también podría representar, según sea el caso, a Bolívar o MancoCápac.

El impacto ante las delegaciones extranjeras fue claro, pero fue reducido en relación a un público popular. Una característica esencial de este espacio es que, a diferencia de otras obras de arquitectura neoperuana que tuvieron un carácter público como el Parque de la Reserva y el Museo de Arqueología, el salón Ayacucho fue el único espacio construido en este estilo de acceso restringido. De hecho, la prensa de la época no menciona al salón como un espacio en el que se promoviera la entrada del público en general. Esto explicaría también la poca repercusión que tuvo en los medios de la época y el silencio histórico que primó sobre este espacio. A través de las fotos podemos saber que el salón fue un espacio exclusivamente destinado a actividades oficiales de carácter diplomático, efemérides patrias o actividades de aclamación del gobierno de Leguía. Ahora bien, el material gráfico también nos permite saber que, después de las fiestas centenarias, el salón fue constantemente utilizado, es posible ver a Leguía haciendo uso del salón en una serie de actividades posteriores [figuras 55 - 58]

### 2.3 El contexto de la arquitectura peruana en los años veinte

La Lima del Oncenio vivió una transformación urbana sin precedentes: la ciudad pasó de ser una urbe pequeña y sin servicios básicos a transformarse en una ciudad moderna. Se promovió un proceso de expansión del perímetro urbano, en especial, con dirección hacia el mar como el Callao, Miraflores, Magdalena y Barranco. Se crearon también una serie de nuevos distritos para la clase trabajadora como Breña, La Victoria, Jesús María, Surquillo y la urbanización Santa Beatriz hasta barrios más exclusivos como San Isidro. Se inició al mismo tiempo un proceso de implementación de servicios sanitarios con redes de agua y desagüe, pavimentación, electrificación, construcción de grandes avenidas que funcionaron como las arterias de la ciudad y también un cuidado por el ornato. Durante las fiestas centenarias este proceso de renovación urbana se intensificó. Del primer centenario son principalmente reconocidos los regalos de las colonias que fueron colocados en lugares de alto tránsito de la ciudad, así como la gran Av. Leguía (hoy Arequipa). En 1924 se construyeron una serie de edificios públicos, se inauguró otra gran arteria como la Av. Progreso (hoy Venezuela) y edificaciones privadas emblemáticas como el hotel Bolívar [ver cuadro]. Estas transformaciones en el perfil urbano iban aparejados de profundos cambios culturales, una nueva oligarquía citadina con costumbres cosmopolitas y modernas que miraba tanto a Europa como a Estados Unidos (Walker 1986:72 -75).

El acelerado proceso de cambio de la ciudad produjo una serie de reacciones opuestas. En la revista “Campo y ciudad”, por ejemplo, se crea la sección “A favor de nuestra herencia arquitectónica” en donde, sin oponerse a la modernización, exigen se respeten las construcciones coloniales “Aunque tengamos que seguir la necesaria evolución natural del progreso contemporáneo y abogemos por el mayor número posible de construcciones modernas, opinamos al mismo tiempo que **no debe destruirse lo poco bueno que nos queda y que tiene la virtud de evocarnos la Lima de nuestros antepasados, llena de gloriosa tradición de leyendas y perfumes;** la Lima Colonial son sus grandes patios testigos de nuestro esplendor en los siglos XVII y XVIII y fieles reflejos de las nobles Andalucía, Granada y Sevilla”<sup>1</sup> Del otro lado del espectro están los “progresistas” que desdeñan el pasado colonial desde su

<sup>1</sup> Sin autor, *Ciudad y campo* VIII y IX 1924, n°2.

lado más falso y postizo y celebran la llegada del cambio al parecer también como un espacio de renovación ideológica: “A la Lima de la tradición romántica y soñadora que forjaron solo poetas y escritores, va a reemplazar, o mejor dicho, ya ha reemplazado, una Lima de acción, de trabajo, de actividad. La envergadura de aquella era de caña y de barro y en cambio que la de hoy es de fierro y de cemento. Aquella débil y esta poderosa, que es lo que hemos ganado con el inevitable correr de los años que nos han dado la lección de que siempre es bueno progresar, de que es mejor levantar un palacio de veinte pisos, que vivir entre las ruinas prestigiadas por el saltar de las alimañas” (Meza, *Ciudad y campo*, octubre de 1924, n°3). La modernización de la ciudad supuso la destrucción de una serie de residencias coloniales que fueron reemplazadas por casas o mansiones estilo Tudor, edificios públicos con reminiscencias neogóticas y neo renacentistas (dentro de esta última estaría el propio edificio del Congreso), casas económicas *art deco* y algunas residencias *art nouveau*. En Lima primó un eclecticismo arquitectónico academicista donde coexistían diferentes tendencias y gustos historicistas. Teófilo Castillo fue un claro ejemplo, como analiza Fernando Villegas, de las percepciones negativas de cierta burguesía ilustrada en relación a la progresiva destrucción de solares virreinales como, por ejemplo, la casa Paz Soldán y la casa Pazos ambas ubicadas en la calle Belén (Villegas, *Entre la tradición y la modernidad* 2006: 76)<sup>39</sup>. Estas edificaciones fueron destruidas para ser reemplazadas por edificaciones modernas de estilos foráneos. Teófilo Castillo denominó a los responsables de este cambio como «buitres exportadores de nuestras riquezas arqueológicas» e irónicamente les agradece el que se encarguen de «refinarnos, elegantizarnos y modernizarnos». Según Castillo las nuevas edificaciones cambiaron un pasado auténtico por «nada»<sup>40</sup> (Villegas, *Entre la tradición y la modernidad* 2006: 76). Esta tipo de arquitectura era criticada porque era vista como un falseamiento de lo nacional: “Siendo la arquitectura el resumen de todas las artes plásticas requiere ante todo verdad; y la costumbre nuestra de mentir, de fingir, de imitar los materiales constructivos, es lo que especialmente debíamos detestar, calificar de falsificación. El afán de aparentar, engañar, suplir con yeso el mármol, con purpurina el oro caracteriza preferentemente al rastacuero” (Castillo, *Variedades*, 30 de noviembre, n° 561). Los estilos europeos eran vistos como falsificaciones, parte del mal gusto en sociedades alienadas que despreciaban sus propias expresiones culturales. Frente a esto Castillo apoyó dos estilos “aquel mismo estilo colonial –feliz derivación del mudéjarismo español en nuestro suelo- y el tiahuanaquismo tan regional, típico, rico de motivos arquitectónicos...” (Castillo, *Variedades*, 30 de noviembre, n° 561).<sup>40</sup>

Por lo tanto, el proceso de cambio en la ciudad generó una especie de nostalgia por la “ciudad que se iba” y, al mismo tiempo, un proceso de afirmación nacionalista que frente a estos estilos europeos dio como resultado dos *revivals* arquitectónicos de carácter nacionalista: el estilo

<sup>39</sup> La transformación de la ciudad ya se había puesto en marcha a inicios del siglo XX con la gestión de Federico Elguera quien fue alcalde de Lima de 1901 a 1908. En opinión de Teófilo Castillo la tradición modernizante iniciada por Elguera era “insípida” frente más bien a la autenticidad y el valor cultural que tenían las antiguas casonas e iglesias virreinales

<sup>40</sup> Lo que “Tiahuanaquismo”, en parte por la preeminencia simbólica Tiahuanaco de la que hemos hablado pero también porque se refiere el artículo hace referencia al palacio en estilo Neo-Tiwanacota que construyó Arthur Posnanski en la Paz.



neoperuano o neoincaico y el neocolonial o hispanista.<sup>41</sup> En el caso del Perú, como en el caso de México<sup>42</sup> y otros países de la región, este tipo de arquitectura fue utilizada por los gobiernos de turno, convirtiéndose así en estéticas oficiales que pretendieron generar un discurso de cohesión nacional recurriendo al pasado. La utilización de una serie de motivos prehispánicos o coloniales no estuvo ligada principalmente a una actitud nostálgica, sino más bien a la refundación de una nueva memoria nacional que pretendía marcar un horizonte de progreso y futuro, pero con raíces sólidas en el pasado. De manera general podríamos decir que el “estilo neocolonial” se desarrolló en Lima a principios de la década del veinte y se plasmó en edificaciones, proyectos y teorías inspirados en las construcciones coloniales de Lima de los siglos XVII y XVIII, tuvo como *leit motiv* principal proponer una arquitectura “nacional” frente a los estilos europeos que primaban en la ciudad, *art deco*, *art nouveau*, tudor, gótico entre otros<sup>43</sup>. En el Perú el estilo neocolonial fue

<sup>41</sup>En el caso de Bolivia las primeras expresiones de importancia fueron el pabellón boliviano en la exposición internacional de Gante (1913) y la Casa Posnansky (1917) construida por el arquitecto Arturo Posnansky en estilo neotiahuanaco y actual sede del Museo Nacional de Arqueología. En el caso de Argentina, a pesar de no tener una población indígena representativa, los planteamientos del escritor Ricardo Rojas en *Eurindia* (1924) en la que proponía un arte nacional y americano basado en una “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”, fue seguido por los arquitectos Ángel Guido con *Fusión hispano-indígena* (1925) y Martín Noel con *Fundamentos para una estética nacional* (1926) quienes, además de sus obras críticas, construyeron obras de estilo neoprehispánico. De hecho en 1927 Ángel Guido construye la residencia de Ricardo Rojas y éste menciona que esa construcción refleja a Eurindia. Guido retomaba y combinaba libremente los motivos decorativos prehispánicos ajustándolos los cánones de la arquitectura occidental, por lo cual pareciera haber estado cerca de Piqueras. Por el contrario, Noel era más bien un hispanista, en el Perú proyectó la sede para la embajada de Argentina en Perú, ubicada en la primera cuadra de la Av. Arequipa y que ahora se encuentra desocupada.

<sup>42</sup> En el caso de México la arquitectura promovida por el estado durante el periodo en que José Vasconcelos fue secretario de Instrucción Pública (1921-1924) fue el neocolonial. Este estilo surgió a partir de las discusiones que se dieron en el marco del Ateneo de la Juventud en 1913 y 1914, durante plena lucha revolucionaria. El principal personaje que construyó una propuesta en torno al neocolonial, fue el arquitecto Jesús T. Acevedo y su influencia se concentró en José Obregón Santacilia y Guillermo Zárraga. La posición de T. Acevedo en “La arquitectura colonial en México” fue visibilizar el carácter mestizo de la arquitectura mexicana, proveniente de una doble tradición, la española (amalgama de arquitectura árabe y diversos estilos europeos) y la indígena, plasmada en las interpretaciones particulares de los artesanos y trabajadores indígenas. Esta misma búsqueda está presente en “La raza cósmica” de Vasconcelos en donde tanto el indio y el “hombre blanco” tendrán que buscar puntos de contacto para construir una nueva mexicanidad. El primer edificio en este estilo patrocinado por el gobierno fue Pabellón de México construido en 1922 para la Feria Interamericana de Rio de Janeiro, Brasil, curiosamente Vasconcelos envió también una réplica de la estatua de Cuauhtémoc realizada por Miguel Noreña en 1887. Además del mestizaje lo que se defendía era la búsqueda de identidad. En este sentido, el estilo neocolonial no puede definirse únicamente como un estilo hispanista o como se lo ha llamado también neohispano, porque si bien hay un revalorización de las formas hispanas en algunos casos buscaba ser también un estilo con una impronta indígena. La arquitectura neocolonial dio como resultado algunos falseamientos fuera del ámbito latinoamericano, como el “spanish colonial revival” que fue especialmente utilizado en California. Al mismo tiempo en México se vivirá un auge de la arquitectura neoprehispánica desde 1922 hasta 1925, que estará bajo los lineamientos de la política cultural de José Vasconcelos como Ministro de Educación y que encontrará en su obra *la Raza Cósmica* el respaldo intelectual del estilo neoprehispánico. Una de las obras claves fue “La Casa del Pueblo” (1928) de estilo neomaya ubicada en el barrio de La Mejorada, en Mérida, obra del arquitecto italiano Angel Bachini (Gutiérrez, 2003).

<sup>43</sup> En la historiografía peruana, el primer acercamiento académico al tema se encuentra en *Arquitectura peruana* de Héctor Velarde (1946:309-317) quien sostuvo que el neocolonial fue parte de un “renacimiento” de las formas del pasado ocurrido en la década de 1920, luego de un periodo durante el cual “la verdadera arquitectura desapareció” a causa de la proliferación de estilos europeos. Desde otra perspectiva totalmente distinta, el arquitecto José García Bryce (1959: 39) sostuvo que el neocolonial se asentó sobre dos equívocos básicos, primero fue un estilo que intentó reivindicar una tendencia que “ya se había cumplido” y segundo buscó de manera consciente y deliberada hacer una “arquitectura peruana”. Siguiendo una posición crítica Sebastián Salazar Bondy señala en *Lima la horrible* (1964, 40ss, 96) que la arquitectura neocolonial es parte de la idealización del virreinato –la “arcadia colonial”. Más hacia la izquierda y desde un análisis marxista Rodríguez Cobos señaló que la arquitectura colonial fue un intento de

iniciado en 1911 con Rafael Marquina, profesor de la ENBA, con la construcción de la casa Fari en Chosica.

El otro estilo de corte nacionalista fue el *neoprehispánico* o *neoindigenista*, llamado en el Perú *neoincaico* y/o *neoperuano*. Estos estilos tuvieron como impronta la recuperación de elementos prehispánicos en la construcción de edificios modernos; como bien señala Ramón, fueron una de las tantas expresiones en las que se buscó materializar “lo nacional” o “lo propio” (Ramón 2014:21).<sup>44</sup> El neoprehispánico es un término utilizado para referirse de forma general a las expresiones arquitectónicas de países hispanoamericanos que utilizan iconografía precolonial. Mientras que el neoincaico, fue parte de esas nomenclaturas nacionales que nacieron como muestra de la preeminencia simbólica de un “estilo cultural”, así en México se utilizó el *neomaya* y en Bolivia el *neotiahuanaco* para referirse a la arquitectura que utilizaron preeminente iconografía de estas civilizaciones. Sin embargo, para el caso peruano el término *neoincaico* es limitado en la medida en que las edificaciones que utilizaron iconografía precolonial no se restringieron al estilo incaico. De hecho, esta nomenclatura forma parte de la incanización cultural de los primeros años de la década de 1920 donde cualquier edificación con símbolos prehispánicos era vista como incaica (Ramón 2013: 16). Finalmente, el neoperuano es un término que acuñó Carlos Solari para las edificaciones diseñadas por Piqueras Cotoí en donde el objetivo no fue rescatar únicamente los motivos prehispánicos sino la construcción de nuevo arte mestizo en donde estuvieran presentes ambas tradiciones la hispana y la indígena. En este sentido, como veremos más adelante, el término *neoperuano* parece tener más en cuenta una noción de conjunto en relación a nuestro complejo y variado legado prehispánico y que simbólicamente no acude únicamente a un solo “estilo” cultural sea tiahuanaco, chavín, moche sino al estilo de una nación, lo *peruano*. De hecho, podemos decir que esta fue una variante nacionalista que prefirió la Patria Nueva en parte porque coincidía con su discurso de un pasado integrador y, por otro lado, porque Piqueras fue en parte un artista que adoptó la mirada del Estado.

Resulta interesante notar como ocho años después que de Castillo apoyará la construcción de edificios tiahuanacos en Lima, Hart-terre hablará en 1925 de los rasgos de la arquitectura inca (como extensión de cualquier expresión prehispánica) como el “libro de piedra” a la que los arquitectos deberían recorrer.

---

autoconciencia de la aristocracia, en donde el imaginario de lo “colonial” vendría a ser una representación y defensa de su clase y, al mismo tiempo, una definición de lo nacional. (Rodríguez Cobo 1983: 38). Esta búsqueda era una reacción de clase ante la llegada masiva de inversiones norteamericanas y el auge una nueva burguesía industrial. Este tipo de lecturas “críticas” al neocolonial fue visto como un intento anacrónico de la antigua aristocracia por mantener su poder y las estructuras feudales. Desde esta perspectiva el neocolonial no sería una mirada nostálgica del pasado sino más bien una suerte de acción estética defensiva que buscaba mantener un *status quo*. Aracy Amaral, planteaba en relación al neocolonial como un modelo arquitectónico moderno que se relacionaba directamente con los ideales de “las nuevas clases altas”, quienes tenían como punto de referencia a la arquitectura *New Mission* norteamericana que difundió ampliamente el estilo del ocio, la escenografía y de la fantasía (Amaral 1994: 13).

<sup>44</sup> Gabriel Ramón utiliza el término “neoperuano” para referirse en general a las construcciones con motivos prehispánicos estableciendo una línea de continuidad con el término neoprehispánico. Desde nuestra perspectiva sería más adecuado utilizar el término “neoperuano” para referirse únicamente a las construcciones de Piqueras Cotoí porque, a diferencia de las demás edificaciones, su interés estuvo ligado a la búsqueda de la fusión y no únicamente al uso de motivos prehispánicos.

“Para la arquitectura ornamental, los grandes rasgos de la arquitectura incaica (con este término me refiero a la civilización precolombina en el Perú de cualquier origen que fuera) y la previsión en la construcción y emplazamiento de sus edificios, que se desentrañan del estudio paciente de los monumentos, son fuente inagotables de recursos y enorme libro de piedra, imperecedero, en donde podemos inspirar nuestra obra [...] Así por ejemplo, los monumentos incaicos son de una riqueza de masas que sirven bien al objeto a que se les destinó y de las que un aplicado arquitecto sacará inmenso partido” (Hart-térre, Emilio, “Ensayos de Arte Incaico” *Informaciones y memoria*, Sociedad de Ingenieros del Perú, Vol. XXVIII, n°2, Lima, febrero de 1925, pp.111-112.)

En el Perú las edificaciones *neoincas* o *neoperuanas* no tuvieron el mismo éxito y acogida que tuvo la arquitectura neocolonial, tuvo un período de apogeo que empieza hacia 1924 y termina a finales de la década del veinte. Ahora bien, existen edificaciones con elementos prehispánicos hasta la década del cuarenta y si bien hay algunos elementos formales similares, los discursos nacionales que están detrás son distintos a los que primaron en el Oncenio.<sup>45</sup> En el año 1924 parece ser un momento de eclosión de este tipo de arquitectura, además del salón Ayacucho, Manuel Piqueras terminó la fachada de la ENBA y Malachowski entrega el Museo de Arqueología, todos estos edificios fueron obras que el estado promovió o adquirió. Años después en 1929 los arquitectos Claude Sahut junto con Alberto de Jaxas Jochamowitz construyeron el Parque de la Reserva en los terrenos de la urbanización Santa Beatriz, junto con los escultores Daniel Casa Franca y Daniel Vásquez Paz realizaron una escultura- fuente en la logia central inspirada en diseños precolombinos e Ismael Pozo se encargó de la fuente “la de los ñocos”, mientras que Sabogal se encargaría de diseñar la Casa del Inca, en palabras de Jochamowitz era “la primera construcción incaica desde que sucumbió Atahualpa” (Martucelli, *Urbes*, 3 de enero de 2006). Posteriormente el otro gran proyecto en 1929 fue el Pabellón Perú en Sevilla diseñado por Piqueras Cotoí, el próximo hubiese sido la Basílica de Santa Rosa diseñada también por Piqueras Cotoí y continuada por Héctor Velarde, sin embargo, nunca llegó a construirse, pero lo cierto es

---

<sup>45</sup> En la década del veinte Harth-térre ya había publicado estudios sobre arquitectura prehispánica en el valle de Cañete y en 1928 realizó una serie de seis modelos de casas peruanas en las que hay presencia de iconografía prehispánica. En 1933 Harth-térre publicó dos modelos de hoteles de Turismo para Cusco y Puno, en ambos casos recurrió a los clásicos trapecios y las líneas escalonadas y en la década del cuarenta construyó dos proyectos importantes, su propia casa en Miraflores en 1946 y la entonces nueva sede de la Biblioteca Nacional. En la década del treinta el pabellón Perú en la exposición internacional de París de 1937, diseñado por Roberto Hackeeer y Alberto Jochamowitz integró elementos decorativos Trianuanaco. En relación viviendas de uso familiar los ejemplos son muy escasos. Una de las más conocidas fue el *Incawasi*, la casa del arqueólogo Julio C. Tello situada en el Malecón de la Reserva en el distrito de Miraflores y construida en 1930.. En 1941 el pintor Enrique Camino Brent construyó su casa-taller en el distrito de San Isidro y Augusto Benavides en las afueras de Lima en la residencial Los Ángeles en el distrito de Chaclacayo. A diferencia de las construcciones como las de Piqueras, Sahut o Malachowski donde había una utilización de iconografía prehispánica, estas viviendas intentaron reconstruir formas de construcción andinas contemporáneas (Martucelli, 2000:72; 2006:128) Finalmente, Enrique Seoane Ros cierra una etapa de la “arquitectura nacional” con dos proyectos, la Casa Luza y también el edificio de Wilson en la esquina con Quilca construido en 1946.

que por su ubicación, sus dimensiones y por el estilo hubiese sido una de las obras más significativas del neoperuano.

A diferencia de la postura de Castillo, la historiografía sobre la arquitectura peruana suele tener una mirada antagónica entre ambos estilos nacionales, Rodrigo Viñuales citando a Pedro Belaunde sostiene que:

“En Perú, y tal como apunta Pedro Belaúnde, convivieron dos corrientes radicalmente opuestas, por un lado los conservadores, pertenecientes a la oligarquía y las élites de poder, hispanistas que optaron por la corriente "neocolonial" en su sentido de "renovar conservando", y por otro los progresistas, indigenistas, que sostenían la necesidad de una sociedad basada en el indio y que rechazaban todas las formas del pasado colonial” (Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2003). *El neoprehispanismo en la arquitectura: auge y decadencia de un estilo decorativo – 1921/1945. Arqutextos, 4.*)

Las interpretaciones sobre el antagonismo entre el neocolonial y lo neoprehispánico han terminado siendo las lecturas canónicas. De esta forma, el primero es un estilo “conservador”, “colonialista” y “alienado” reñido con la modernidad, mientras que el neoperuano es “progresista” y “autóctono”. Recientemente la tesis de Horacio Ramos plantea una visión menos maniquea de lo neocolonial partiendo del análisis de los discursos, la discusión sobre las identidades y la construcción de nacionalismos.<sup>46</sup> La afirmación de Pedro Belaunde de “dos corrientes radicalmente opuestas” no es del todo correcta para el caso peruano durante el Oncenio. El año 1924 es un claro ejemplo de lo contrario: Leguía inauguró el Palacio Arzobispal de Lima uno de los edificios más representativos del estilo neocolonial y, al mismo tiempo, adquirió el Museo Arqueológico<sup>47</sup> un edificio construido por el mecenas y hacendado Rafael Larco Herrera y que fue para la época la construcción neoprehispánica por excelencia. El primero reinterpreta en la plaza de armas el barroco de Torre Tagle y el segundo aparece como un extraño edificio Tiahuanaco construido en una de las modernas avenidas limeñas de la época. Ese mismo año Leguía manda a construir dentro de Palacio de Gobierno el salón Ayacucho en estilo neoperuano y se termina la

<sup>46</sup> Precisamente la tesis de Horacio Ramos *Destrucción y reinvenición de la plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954* plantea desde el análisis de las imágenes y los discursos una interpretación que discute los prejuicios sobre el neocolonial analizando el caso del rediseño de la Plaza de Armas por el arquitecto Harth-térre. Para Ramos el neocolonial fue efectivamente un estilo que guardó la tradición, pero no por ello fue menos pertinente para modernizaciones urbanas (Ramos, 2013, p. 100).

<sup>47</sup> Los primeros planos del Museo estuvieron a cargo de Claude Sahut (1921) y estuvieron asociados a ornamentaciones o elementos arquitectónicos asociados con Chavín, mientras que el diseño de Malachowski se inspiró básicamente en motivos y elementos Tiahuanaco. RAMON, Gabriel, “El inca indica Huatica: simbología pre-colonial e intervención urbana en Lima”, 1920-1940. En: C. Aguirre y A. Panfichi (eds.) [en prensa] *Mundos Exteriores, Lima 1900-2010* [en prensa]. Con los años esta predominancia decorativa irá cambiando y el estilo “nacional” será Chavín. Porque, como explica Ramón, mientras que el origen nacional de Tiahuanaco era pasible de discusión ya que se hallaba fuera de los linderos geográficos de la nación en el caso de Chavín su origen se encontraba en el mismo territorio patrio La adquisición y apertura del museo de arqueología marca un hito en la tradición arquitectónica peruana y también en el discurso del Estado en relación a la revalorización de lo prehispánico como una especie de linaje real del pasado patrio. La discusión sobre el auténtico interés de Leguía por los espacios culturales ha sido discutido por María Eugenia Ylla (2011, p. 116) y por Pauline Antrobus (Antrobus 1993: 209) quienes señalan el interés únicamente instrumental de Leguía, es decir, la adquisición o remodelación de museos o escuelas de arte serían parte de un discurso meramente populista. Si bien esto es totalmente cierto, no es menos verdadero como hemos argumentado en el primer capítulo, que para Leguía el arte y la cultura eran un signo de modernidad ilustrada que le interesaba lucir, especialmente en el contexto de la celebración patria.



fachada de la ENBA en ese mismo estilo. Pero 1924 no fue una excepción, desde la llegada de Leguía el estado incentivó tanto la revalorización de edificios virreinales emblemáticos como el Palacio de Torre Tagle y la Quinta Pesa, así como también la construcción de edificios neoprehispánicos como el Parque de la Reserva junto con la Casa del Inca (1928) y, finalmente, el Pabellón Peruano en Sevilla (1929).

¿Cómo se explica entonces que siendo estilos formalmente tan distintos fuesen apoyados por el gobierno con un entusiasmo similar? Leguía monopolizó todas las etapas históricas y todos los símbolos nacionales, porque era consciente que cada uno de ellos representaba un sector de la población distinto. Así como podía ser el sucesor de Manco Capác ante la población andina, podría ser también Bolívar ante las delegaciones extranjeras. Entonces durante la Patria Nueva los estilos neocolonial, neoprehispánico y neoperuano no fueron vistos como expresiones antagónicas de lo nacional sino como versiones complementarias de nuestra nacionalidad. El neocolonial era una evocación de la Lima virreinal, ligada a una vieja aristocracia que veía en este estilo una señal de su abolengo; mientras que el estilo neoprehispánico sería una representación de sus políticas de protección y defensa de lo indígena y el neoperuano su interés por construir un país donde las dos tradiciones pudiesen convivir en paz y quizás fusionarse. Este tipo de estrategias fueron parte de este monopolio que desarrolló la Patria Nueva: todas las imágenes y los discursos eran útiles si había un público que se sintiese identificado y que a la larga asegurara su respaldo al régimen.

Ahora bien, resulta especialmente interesante el que Ricardo de Jaxa Malachowski haya diseñado edificios de estilos tan distintos como el Palacio Arzobispal y el Museo Arqueológico. Lo cual <sup>48</sup> Los arquitectos más connotados del Oncenio fueron extranjeros (Claude Sahut, Ricardo Malachowski y Manuel Piqueras) y es posible que su perspectiva sobre lo prehispánico y su relación con lo indígena fuese distinta a la percepción de una clase media provinciana radicada en Lima o la aristocracia limeña. Ello explicaría que si bien el estado apoyó un tipo de arquitectura neoprehispánica, el neoperuano, no pasó lo mismo con la aristocracia peruana quien nunca adoptó este estilo para sus viviendas.

## 2.4 El neoperuano de Piqueras Cotoí

Como señala Wiley Ludeña, con Manuel Piqueras<sup>49</sup> siempre hubo una subvaloración en relación a su rol como arquitecto y urbanista, por el contrario, ha sido identificado por su labor como

---

<sup>48</sup> Juan Carlos Doblado manifiesta que la ductilidad estilística de Malachowski se explica porque “lejos de una preocupación conceptual por esta temática simplemente buscaba cambios en su repertorio formal. Esto fue una constante en otras obras, donde se mezclaban lenguajes basados en elementos incaicos o preincaicos de una manera ciertamente arbitraria” (Doblado 1990: 50). Será interesante tener en cuenta esta apreciación porque ciertamente difiere de la idea de que la arquitectura neoinca o neoperuana fuese una expresión con pretensiones de reivindicación ética del indio.

<sup>49</sup> Desde los catorce años Piqueras empezó a modelar y dibujar esculturas en el Colegio de Huérfanos de María Cristina donde tuvo como profesor a Manuel González arqueólogo y dibujante. Al dejar Toledo y trasladarse a Madrid es aprendiz del afamado escultor Manuel Blay donde se estableció por siete u ocho años en su taller. En estos años participa en las exposiciones nacionales de Madrid y recibe menciones de honor por sus trabajos. Posteriormente, obtuvo el oficio de escultor en la fundición Codina y también ejecutó varios de los proyectos de Mariano Benlliure y

escultor o en las artes decorativas. Es posible que esto se produjese por su estadía en la Academia Española de Bellas Artes de Roma y además porque su estancia en el Perú estuvo vinculada al pedido del gobierno de dirigir la sección de escultura de la ENBA<sup>50</sup>. Si bien Piqueras llegó al Perú para desempeñar ese cargo, su producción como arquitecto y urbanista fue de un gran nivel; entre sus proyectos estuvieron: el diseño de la fachada de la ENBA, el trazo urbano del Olivar de San Isidro (1920), el trazo del malecón Ancón (1924) por encargo de la Compañía Ancón, el diseño del salón Ayacucho (1924), la construcción del Pabellón Perú en la Feria Iberoamericana de Sevilla (1929), el proyecto para la Basílica de Santa Rosa de Lima (c 1936) que finalmente no fue ejecutado y el mismo año de su fallecimiento proyectó el Parque y el monumento a Emilio del Solar en Chosica (1937). Dentro de este recorrido, el salón Ayacucho ha sido una de sus obras arquitectónicas menos estudiadas y muy escasamente difundida en los medios de la época. Se trata de una obra particular porque combinó sus conocimientos de arquitectura así como su destreza para interpretar la iconografía prehispánica como se desprende del estudio de la profusa decoración del lugar.

El que Piqueras pudiese realizar una obra arquitectónica de las características del salón se puede explicar, en parte, por el contexto particular de España en el que vivió Piqueras, marcado por la pérdida de Cuba en 1898, su último bastión colonial en América. En este momento de crisis, “es una España desencantada y vuelta a sí misma en un gesto de introspección cultural que aspira a escudriñar en un pasado glorioso las claves de su posible redención”<sup>51</sup>. Esta búsqueda por lo propio tuvo en España diferentes posiciones, en el caso de Piqueras, éste formó parte de un grupo de artistas de Madrid que encontró en el regionalismo de Ignacio Zuloaga un referente pictórico que marcó la ruta por la definición de lo nacional. Piqueras, Victorio Macho, que luego vendría a Perú, y Julio Antonio Rodríguez Hernández fueron los tres jóvenes escultores españoles que formaron parte de este movimiento escultórico modernista, siendo el que más éxito alcanzó en la península, Julio Antonio Rodríguez.

La formación de Piqueras y el contexto nacionalista que vivió en España explicarían por qué no le fue difícil identificar, descifrar y procesar los motivos prehispánicos para plasmarlos en estructuras arquitectónicas y en estilos decorativos. Como señalan Wuffarden y Ludeña, el contexto español de nacionalismo y regionalismo en el cual creció, estableció una línea de continuidad entre esas búsquedas y el nacionalismo promovido por Leguía (Wuffarden y Ludeña 1997: 32).

Para Piqueras esta búsqueda por lo nacional tuvo como primer referente la arquitectura colonial peruana. Desde su perspectiva, en ella fue posible establecer algunos niveles de mestizaje entre la tradición occidental y la prehispánica. Llamaron su atención algunas expresiones de la arquitectura

---

Agustín Querol. Paralelamente inicia su formación como arquitecto en la famosa casa constructora Algueis. Desde 1907 se presentó a oposiciones para el pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma y recién en la tercera postulación en 1914 logra ser declarado titular por unanimidad. Es precisamente en este periodo que conoció a Enrique Domingo Barreda y a Jaime Ojeda. En 1919 Piqueras envía fotografías de sus obras a Barreda quien se encuentra en Londres, éste lo contrata para formar parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Piqueras llegará a Lima con el vapor Ucayali el 31 de julio de 1919.

<sup>50</sup>Ludeña Urquiza, Wiley. (2004) *Piqueras, Belaúnde y la Agrupación Espacio, Tres buenos tigres. Urbanismo y vanguardia en el Perú del siglo XX*. Huancayo, p. 22.

<sup>51</sup>Ibid p. 30.

arequipeña, como la portada de la Iglesia de la Compañía donde se conjugan elementos decorativos peninsulares (racimos de uvas, rosetas o granadas, ángeles y querubines) junto con elementos prehispánicos (felinos estilizados y representaciones de la flora local como choclos y cantutas). Según Piqueras, aun en construcciones de este tipo primaron las estructuras occidentales mientras que el aporte indígena fue meramente decorativo. Por ello, señala Piqueras, si bien en la colonia se inaugura un estilo propio del Perú lo indígena sigue siendo secundario y a partir de la independencia hasta nuestros días no ha existido arquitectura peruana ya que todo ha sido imitación de la arquitectura europea o americana (Piqueras, “Las bellas artes y arquitectura peruana”, *El Perú, 1930* [Reproducido en Huaca 3:61-62, 1992]). Siendo así, la búsqueda de Piqueras consistió en encontrar aquellas estructuras, lo que él llama *leitmotiv*, de las culturas andinas sean aymaras o quechuas. Algo que él creyó encontrar en el ritmo escalonado que se expresa en la arquitectura, los textiles y la cerámica [¿imágenes?]. La búsqueda de Piqueras Cotoquí del “estilo nacional” empezó por la investigación arqueológica, esto es lo que él llamó “ir a lo hondo, hacia atrás, para encontrar un [suelo] firme [sic]”, en su caso este interés se nutrió de las novísimas investigaciones arqueológicas de su tiempo, de hecho la consolidación de la arqueología como una ciencia permitió ir desterrando la idea de un pasado bárbaro e indiferenciado.<sup>52</sup>

El término neoperuano fue acuñado por Carlos Solari, crítico de arte que solía firmar como Don Quijote, para referirse principalmente a las obras arquitectónicas construidas por Piqueras Cotoquí:

(...) procurar la fusión de la arquitectura colonial con lo indígena. Partiendo del supuesto de que el alma criolla debe ser una amalgama de la cultura importada y de la originaria del medio, llegaba Piqueras Cotoquí a la posibilidad de encontrar el pathos de una técnica arquitectónica que fuera síntesis de uno y otro elemento componente (...) de un pueblo hijo de España, poseedor de dos espléndidos legados llamados a unirse en un solo caudal artístico inagotable” (Solari, 1930a “Notas de arte”, *Mundial*, N° 500, Lima, 18 de enero)

En uno de los escasos artículos periodísticos sobre el salón Ayacucho en la revista *Ciudad y campo* se ubica al salón dentro del estilo neoperuano: “La arquitectura se debe a Piqueras Cotoquí profesor de la ENBA y que con sus profundos conocimientos ha combinado los estilos incaico y el colonial formando el neo-peruano, formando un estilo netamente nacional, que por su belleza y alto significado debe imponerse entre nosotros” (Clovis, seudónimo de Luis Varela Orbegoso) “El nuevo gran salón de Palacio de Gobierno” En: *Ciudad y campo*, 1924, pp. 26-27). El salón entonces se ubica claramente dentro de los proyectos arquitectónicos neoperuanos que el estado promovió y en donde parecía estar definiéndose esa nueva “alma criolla” de la cual hablaba Carlos Solari.

<sup>52</sup> Como señala Wuffarden (2003), en 1900 ya Max Uhle había señalado la existencia de la cultura Nazca con características propias, por otro lado, Julio C. Tello planteó en 1912 la existencia de la cultura Chavín como un foco de irradiación cultural en los andes, al mismo tiempo, tras el descubrimiento de Machu Picchu en 1911, se empieza a construir una imagen del poder del Incanato a partir de la monumentalidad de su arquitectura. El interés por las culturas prehispánicas se vería acrecentado en la medida en que Teófilo Castillo y Horacio Urteaga publicaron artículos de divulgación sobre los hallazgos de Tiahuanaco y Huánuco Viejo.

El neoperuano tenía como *leitmotiv* principal materializar, a través de la arquitectura un *estilo nacional* que fusionara, de un lado, la tradición constructiva e iconográfica pre-hispánica y, por otro, las técnicas de construcción y formas occidentales. Un estilo que encontró un suelo fértil en el contexto para la definición de “lo propio” y “lo nacional” en la década del veinte. Desde el Estado, el neoperuano podría ser descrito, como señala Ramón (2014:21), como una “variedad plástica de la vertiente oficialista” del indigenismo, una manera de hacer sentir su proximidad al tema indígena y, al mismo tiempo, de modernizarlo. De esta forma, lo prehispánico no quedaba relegado a un vestigio polvoriento del pasado, sino que podía ser también un discurso estético que se sumó a la renovación urbana de la ciudad. Desde el lado de la prensa los comentarios son siempre elogiosos, el “alto significado” de la arquitectura neoperuana estaba relacionada con su capacidad para materializar una definición de lo “nacional” que pasaba, en este caso, por la revalorización de ambas tradiciones. Lo neocolonial era elegante y tenía abolengo pero en el neoperuano parecía estar definiéndose un proyecto mayor, la idea de una nación mestiza o criolla. Al parecer algunos visitantes extranjeros parecían verlo así también: “Hoy, en el Perú vuelve a lo que pudiéramos llamar el arte propio. El Palacio Arzobispal de Lima muy reciente, reproduce el estilo colonial y puede ser considerado como una de las joyas arquitectónicas de la Ciudad de los Reyes. Pero el paso decisivo en esta materia está dado en el decorado del Palacio de Gobierno y en las obras de la Escuela de Bellas Artes” (Gay y Forner 1925:140). No resulta extraño que las declaraciones vengan de un europeo como Gay y Forner en donde lo prehispánico no tenía la carga histórica que tuvo en los países hispanoamericanos. Precisamente esta falta de prejuicio parece haber estado presente en Piqueras.

Así la definición de “las raíces” o de “lo propio” pasaba para Piqueras porque el arte refleja la unión de ambas tradiciones: “creí que así como la raza que puebla hoy el Perú, en su mayor parte es el reflejo de esa unión (pese a que algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debería ser; la unión misma, la fusión; no la superposición de aquellos temas, tanto indígenas como Españoles” (Piqueras, En Wuffarden 2003: 255) De este modo, a diferencia de los indigenismo más radicales no se anhelaba una especie de pureza cultural prehispánica, sino más bien, una nueva arquitectura peruana donde la fusión diese como resultado un nuevo estilo nacional: ni indígena, ni español, sino una especie de síntesis que contuviese a las dos anteriores, esto es lo que él llamó “la raza nueva aún en formación” (Piqueras, En Wuffarden 2003: 255). El discurso de la fusión estaba en consonancia con el discurso oficial de la Patria Nueva, en principio porque la fusión no permitía el conflicto entre lo hispano y lo indígena; y porque al pensarla desde la fusión “borraba” los compartimentos estancos de cada etapa planteando más bien, una perspectiva de continuidad cultural. Este discurso que premia la mezcla y el entendimiento, antes que la pureza y el conflicto, es también un discurso afín al gobierno leguista. Es probable entonces que Piqueras Cotoquí supiera traducir con claridad el sentido de memoria histórica que Leguía buscaba restaurar, esto explicaría la cantidad de encargos oficiales que realizó durante el Oncenio.

La propuesta de “fusión” de Piqueras Cotoquí aludía a la posibilidad de un mestizaje cultural que en el contexto de la época aludía a una discusión mayor y ciertamente más compleja: el mestizaje étnico entre lo español y lo indio. El “problema” del indio es de larga data en el Perú, aunque las



discusiones sobre la posibilidad de construir una cultura mestiza empezaron a cobrar especial relevancia a mediados del siglo XIX. Gonzales Prada fue uno de los primeros en lanzar fuego sobre el asunto declarando en el famoso discurso del Politeama (1888) que el verdadero Perú no es de los criollos o de los extranjeros, sino más bien de los indios diseminados a lo largo de los Andes. En principio el problema pasaba por definir quién era el “verdadero peruano”; sin embargo, el mestizaje agregó una cuestión adicional: tenía que decidirse qué era lo mestizo y peor aún si estas fusiones o mezclas eran auténticamente peruanas. Así el problema del mestizaje ponía la llaga sobre la supuesta “pureza” racial. A mediados de la década del veinte este será un tema álgido, los principales intelectuales del momento se pronuncian sobre el tema existiendo una gama diversa de posiciones. Del lado más extremo estuvo Luis E. Valcárcel quien declara en *Tempestad en los Andes* (1927) que el mestizaje representaba una degeneración, los pueblos mestizos traen miseria, ruina y vida enferma (Valcárcel 1972: 40), el Perú es un pueblo de indios (Valcárcel 1972: 112-113) y la hibridez no es ganancia sino degeneración. Del otro lado, estaba más bien la postura de Luis Alberto Sánchez quien al escribir el colofón de *Tempestad* marca claramente sus diferencias: “Valcárcel proclama a pulmón lleno, su indigenismo. Yo proclamo con igual franqueza, mi TOTALISMO” (Sánchez en Valcárcel 1972: 178). La postura de Sánchez, se adhería a la propuestas del argentino Ricardo Rojas en *Eurindia* (1924) y del mexicano José Vasconcelos en *Indología* (1926), ambos señalaban que el mejor destino de América Latina era concebirla como un territorio mestizo. Precisamente, el totalismo de Sánchez planteaba que la escisión entre el indio y el costeño un síntoma de disgregación negativo (Sánchez en Valcárcel 1972:179). Este misma posición tuvo Uriel García quien declaró en su obra *El nuevo indio* (1930): “El alma mestiza es, pues, pese al descrédito del término, el comienzo del americano total; es una personalidad en germen y no una aleación físico-química [...]” (García 1973: 118). García pone el énfasis en lo mestizo como un resultado cultural, es una nueva personalidad-dice- y no se trata de un problema genético. Existieron también posturas más bien escépticas como las de Mariátegui donde sostiene que la fusión de razas no se ha alcanzado aún (1977: 330) y la de Dora Mayer que sostiene que defiende en parte una pureza indígena al señalar que la casta indígena difiere completamente del mestizo y del criollo (1933: 79).

Para Piqueras la búsqueda de un nuevo estilo nacional fue también un signo de modernidad, como deja en claro cuando señala que el neoperuano es: “una arquitectura netamente peruana; moderna, en la cual estuvieran reflejados, el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por estas tierras” (Piqueras en: Wuffarden 2003: 255) y, luego, en la misma entrevista refiriéndose a la construcción del Pabellón Sevilla en 1929 dice: “ [...] con un espíritu totalmente moderno, porque moderna es la vida que vivimos y cualquier reproducción arqueológica nos hubiera llevado a hacer algo muerto empecé a dibujar el Pabellón” (Piqueras en: Wuffarden 2003: 255). En este sentido, la arquitectura neoperuana para Piqueras no intenta desenterrar reliquias o reconstruir ruinas, no se trataba de un acto de restauración nostálgica sino de una apuesta hacia un arte nacional moderno que nos lanzará hacia el futuro.

Resulta interesante que para un extranjero como Vicente Gay y Forner, quien asistió al baile en el salón Ayacucho, su principal impresión sobre este espacio no estuviese ligada a la revalorización

de las culturas prehispánicas, sino más bien a la posibilidad de fundar un arte propiamente peruano:<sup>53</sup>

“En América he podido observar análogo proceso. El Renacimiento occidental americano se da en el Perú en la fusión de elementos tradicionales, propios, con los aportados por el influjo español, nuevamente elaborados. El llamado estilo neoinca es su expresión [...]. No creo que deba llamarse este estilo neoincaico. No se trata de un renacimiento del arte del imperio de los Incas, más o menos modificado, pero dentro de los cánones del arte tradicional incaico observados en los principales monumentos del antiguo imperio; **se trata de un arte compuesto, pero con características marcadamente nacionales**, aunque no exclusivamente de la cultura Tiahuanaco o de los Incas. Debería llamarse más propiamente, estilo **neoperuano**” (Gay y Forner 1925: 135) Énfasis agregado

Gay y Forner parecía tener claro que lo nacional no se definía en lo incaico o lo tiahuanaco, por ello no se trataba de una simple exhumación de formas prehispánicas, sino de un aporte cultural que definía una nacionalidad.

Ahora bien, ¿cuánto de esta búsqueda por lograr una síntesis nacional logró ser representada en el salón Ayacucho? En función de las declaraciones del propio Piqueras, muy poco. Desde un inicio Piqueras fue consciente que un proyecto de arquitectura nacional debía generar formas y contenidos distintos, no era un deseo decorativo lo que inspiró el “estilo” neoperuano. Sin embargo, el mismo Piqueras señala que el salón fue un paso hacia el logro más definitivo: “[...] desde el año 1919, empecé a aplicar la decoración indígena sobre formas europeas, criollas o españolas (1919-1921 fachada de la Escuela de Bellas de Lima. 1924 salón del Palacio de Gobierno) pero **esto no era lo que buscaba, no satisfacía mi anhelo**” (Piqueras, “Las bellas artes y arquitectura peruana”, *El Perú, 1930* [Reproducido en Huaca 3:61-62, 1992] Énfasis agregado). La percepción de Piqueras es válida, en el salón no se consiguió realizar una síntesis entre las dos tradiciones, por el contrario, lo prehispánico está presente únicamente como un elemento decorativo de las estructuras occidentales. En este proceso de “desarrollo estilístico” que pareció experimentar el propio neoperuano, el Pabellón Peruano de Sevilla sería la obra mejor lograda. En este pabellón nacional además de la utilización de iconografía prehispánica, se había logrado

<sup>53</sup> Gay y Forner, formó parte de la delegación extranjera que vino al país durante las celebraciones centenarias de 1924. A raíz de su visita escribió *En el imperio del Sol. En torno a los orígenes y formación del Perú moderno. En centenario de la Batalla de Ayacucho* el libro pretende ser un análisis integral de la situación del Perú moderno. Sus apreciaciones sobre el arte, la arquitectura, los indígenas y Leguía son especialmente interesantes. Gay y Forner un profesor de Economía y Hacienda en la Universidad de Valladolid y en la Universidad Central de Madrid y catedrático honorario en las universidades de Santiago de Chile, Buenos Aires y en San Marcos. Sin embargo su perfil tiene sombras siniestras: se adhirió al nazismo y bajo el seudónimo de Luis de Valencia, publicó en artículos apasionadamente favorables a los nazis. También había recibido subvenciones del Ministerio de Propaganda de Goebbels para sus escritos pro-nazis, incluido su libro *La revolución nacional-socialista*. En su obra *¿Qué es el imperialismo?* justifica el expansionismo alemán e italiano, oponiéndose al estadounidense y reclamando la construcción de un nuevo imperio colonial español. Desde *Nueva Economía Nacional* defendió las leyes racistas italianas y la persecución de la Noche de los Cristales Rotos.

integrar estructuras de construcción prehispánicas como los vanos trapezoidales y las formas escalonadas que para Piqueras fueron el *leitmotiv* que tanto buscaba

La consolidación final de este estilo sería la construcción del Palacio del Gobierno del Perú que le había solicitado Leguía y que nunca llegó a construirse porque Sánchez Cerro derrocó al régimen de Leguía el mismo año de la inauguración del Pabellón Perú en Sevilla.

El salón vendría a ser así una obra a mitad de camino o de transición en el desarrollo del estilo neoperuano. En él es posible ver una especie de falseamiento formal en donde lo nacional no aparece como una síntesis sino como el pastiche de distintas tradiciones. Precisamente esta fue una de las principales discusiones alrededor del neoperuano en los años que siguieron o creaba una nueva forma cultural o terminaría siendo una impostura.

La correlación entre la estructura arquitectónica y la decoración del salón muestra claramente la intención de fusión entre la tradición indígena y la hispana que tenía en mente Piqueras Cotoquí para sus obras arquitectónicas. De esta forma, la arquería, los pilares, la bóveda y la misma claraboya son estructuras occidentales mientras que en la ornamentación del salón se utiliza sustancialmente iconografía prehispánica. A diferencia del pabellón Perú en Sevilla donde se utilizaron elementos tradicionalmente asociados con la arquitectura inca como las ventanas y puertas trapezoidales, esto no sucedió en el salón. Es por esta característica que Piqueras era consciente que de esto el salón esto cuando mencionaba al salón como uno de los pasos preparatorios para la gran obra que habrías sido la construcción del Palacio de Gobierno.<sup>54</sup>

## 2.5 El salón Ayacucho: estructura arquitectónica y formas decorativas

Los planos de Piqueras Cotoquí permanecen en la actualidad resguardados en el Museo de Arte de Lima y han sido fundamentales para reconstruir en esta investigación a escala real y en tres dimensiones el salón Ayacucho<sup>55</sup>. Además, posibilitaron la comprensión detallada de la estructura arquitectónica del salón, así como su profusa decoración, logros que únicamente con las fotos no hubiesen sido posibles.

### Estructura arquitectónica y método de construcción

El salón estuvo organizado por una entrada principal de tres puertas [figura 59] y por tres grandes espacios interiores: dos antesalas [figuras 60, 61 y 62] y un gran salón central [figuras 63 y 64], sin duda, este fue el espacio más importante. Es poco usual la existencia de dos antesalas incluso en salones de palacio; en este sentido, las antesalas fueron espacios que ayudaron a generar jerarquía y una

<sup>54</sup> “Construcción del nuevo palacio de gobierno. Sabemos que el arquitecto señor Piqueras Cotoquí, cumpliendo instrucciones del Presidente de la República lleva actualmente a cabo el estudio y planos para esa importante obra” En: Sin autor, “Las principales obras que requiere la Lima Moderna” En: Campo y Ciudad, Lima, mayo-junio 1925, n°7, p. 36.

<sup>55</sup> Los planos resguardados en el archivo Piqueras Cotoquí del MALI son el plano de planta y los cortes transversales del salón.

sensación de descubrimiento en relación al salón principal. En este salón se encontraba el cuadro de Hernández, indudablemente, el más importante de todo el recinto, tanto por su ubicación como por la temática. En este espacio se encontraba también el estrado ubicado delante del cuadro de Hernández, en donde el presidente Leguía recibía el saludo de los representantes diplomáticos o funcionarios de Estado en los actos oficiales y protocolares.

Los ambientes del salón estaban divididos gracias a dos arquerías, cada una compuesta por tres arcos de medio punto, que presentaban la particularidad de contar con un arco central de mayores dimensiones que los dos laterales, sugiriendo un recorrido principal y otros subalternos. La arquería estuvo sustentada sobre cuatro pilares dos exentos y los otros dos adosados a los muros. Los fustes de cada pilar estaban ornamentados de recuadros rehundidos compuestos por cartones en base a un eje geométrico que incluían cabezas de aves [figura 76]. Cada salón estaba iluminado con una claraboya rectangular, estas estructuras situadas en los techos permitían la iluminación cenital y en algunos casos, aunque no en el caso del salón, también la ventilación. A diferencia de otros espacios donde su uso estaba limitado a un pequeño sector del techo, en el salón Ayacucho, las claraboyas cubren casi la totalidad de la cobertura, adquiriendo una presencia significativa en la estructura del salón y produciendo una percepción de amplitud y profundidad en el espacio.<sup>56</sup> Dada la profusa ornamentación del salón compuesta por el trabajo de yesería en las paredes, así como por las mismas sargas, la iluminación cenital permitía apreciar mejor las obras y la decoración.

La entrada principal al salón Ayacucho se componía de tres puertas [Figuras 59, 65 y 66] y estaba ubicada en la primera antesala: la puerta principal de ocho metros de alto y tres de ancho y dos puertas laterales secundarias. En términos arquitectónicos los ingresos de tres puertas, como en el caso de las catedrales, dan cuenta de espacios oficiales o eclesiales de gran relevancia política o religiosa. Además del ingreso principal de tres puertas el salón tuvo a cada lado longitudinal ingresos secundarios. Así, en la primera y segunda antesala existió un ingreso a cada lado, mientras que en el salón principal existieron tres, estas puertas laterales que daban hacia la calle Palacio eran puramente decorativas, ello es entendible dado que podrían haber sido un peligro para la seguridad del Palacio. En el recinto principal, donde se ubicaba el cuadro de Hernández y el estrado donde Leguía recibía a las personas, había dos puertas de ingreso destinadas únicamente al Presidente Leguía. En función de los planos de Piqueras [ver plano] podemos presumir que estos últimos ingresos estuvieron conectados con las habitaciones o el despacho presidencial.<sup>57</sup>

Por la premura con la que se necesitaba el salón fue construido con materiales provisionales, esto es lo que se conoce como arquitectura efímera. En el Perú durante el siglo XX se conocieron tres

---

<sup>56</sup> En el salón principal la claraboya estaba compuesta por seis paños y cada paño se subdividía en cinco cuadrados. A través de la digitalización de la planta del salón, es posible deducir que en la segunda antesala, la claraboya estuviese dividida en dos paños de cinco cuadrados cada uno y lo mismo habría ocurrido para la primera antesala [ver digitalización].

<sup>57</sup> Esto es posible saberlo por las crónicas del incendio de 1921 (volver a revisar Variedades, por eso es que se dice que fue un atentado contra Leguía)



estructuras efímeras: el Palacio de Cartón construido en 1921 para las celebraciones de la Independencia; el Parque Ayacucho un espacio temático con juegos y exposiciones que se levantó en el terreno que hoy ocupa la Municipalidad de Lima y, finalmente, la Exposición Nacional de Industrias construida en el Parque de la Exposición en 1924. En el caso del salón las fuentes de la época señalan con claridad los materiales “corrientes” y “provisionales” con los cuales fue construido el salón:

“Se distinguen perfectamente dos etapas en las obras de restauración. Una provisional, en que los trabajos son simples adaptaciones de la parte antigua del edificio a las nuevas necesidades de servicio, con materiales corrientes y con el deseo manifiesto de higienizarla, o improvisaciones decorativas de material ligero, llamadas a subsanar una necesidad urgente; y otra definitiva, que comprende nuevas estructuras de material noble. Pertenecen a la primera, los compartimentos situados hacia la calle Desamparados y el salón incaico y son de la segunda, el grupo de nuevos edificios llamados también Pabellón Presidencial” (*La Lima de Leguía*: 2007: 1991) Énfasis agregado.

El salón entonces pudo ser construido en cartón piedra o también sobre quincha. El cartón piedra es una técnica similar al papel maché en donde se mezcla pasta de papel, yeso y aceite secante, dando como resultado un material muy resistente y durable. El cartón piedra ha sido empleado en la fabricación de máscaras, muñecos y también ha tenido usos constructivos, desde edificaciones completas hasta secciones de una obra arquitectónica. Dado que puede ser utilizado para construir elementos estructurales como vigas o columnas es posible que sirviese en el salón para lograr la altura del techo y sostener las claraboyas.

Además del cartón piedra, la quincha también pudo ser una opción. Si bien fue un método constructivo virreinal se lo continuó utilizando hasta las primeras décadas del siglo XX porque permitía mayor rapidez en la construcción y realizar estructuras elevadas sin temor a que se derrumbasen. En las estructuras de quincha el armazón está compuesto por madera y caña y el revestimiento de barro y yeso. Este es un elemento que comparten ambas técnicas, una característica importante para un espacio como el salón porque el yeso permitió moldear la profusa decoración del salón<sup>58</sup>. A diferencia del ladrillo, la piedra y el abobe, la quincha permitía realizar rápidamente estructuras más sencillas y flexibles y resistía mejor a los movimientos sísmicos debido a la elasticidad del entramado de caña, evitando que colapse toda la estructura. Por ser construcciones más livianas, fue usado preferentemente en las cúpulas, bóvedas, cornisas

---

<sup>58</sup>La quincha está estructurada por (a) elementos de madera que pueden tener forma de rollizo o escuadría; (b) los materiales de membrana, como son las cañas que se utilizan en rollizo o partidas; (c) la torta de barro de 3 ó 5 cm; (d) el revestimiento final que, en el caso del salón, fue probablemente de yeso con cal para retardar el fraguado. En la quincha son también importantes los materiales que dan unión a las piezas de madera para fijar las cañas entre sí o éstas al armazón utilizando alambres, colas, clavos y huascas, largas tiras de cuero humedecido que le permitía a la quincha ganar elasticidad, pero una vez seco se retraía, mejorando las uniones. El defecto de un material como la quincha es que requiere de un continuo mantenimiento, porque fácilmente puede ser afectada por xilófagos y roedores que aceleran su carácter efímero.

y en los segundos pisos de las construcciones porque permitía definir estructuras elevadas sin el temor de que el excesivo peso muerto y los movimientos sísmicos las hagan peligrar.

Uno hallazgo de la investigación, producto de una foto encontrada en el archivo de la BNP, ha sido comprobar que la estructura de tres recintos no se mantuvo intacta sino que sufrió algunas modificaciones. La foto demuestra que el salón fue intervenido en su estructura arquitectónica, posiblemente este cambio supuso también la existencia de más sargas de las que conocemos. La foto muestra [figura 66a] que dentro del segundo recinto se insertó una especie de mampara que estableció una división entre la primera y la segunda antesala. Como puede verse esta mampara tiene una especie de escudo en la parte superior y a su vez sobre su superficie aparece una obra de arte. Podría ser una de las sargas que adornaron el salón o más bien una obra nueva solicitada especialmente para adornar la mampara. No hay manera de precisar cuándo se hizo este cambio, si durante el Oncenio o posteriormente. Nos resulta difícil creer que el cambio se haya hecho durante el período de Leguía dado que el salón fue una estructura arquitectónica hecha a pedido a menos que se tratase de una modificación temporal con un fin específico. En todo caso lo que la foto nos revela es que el salón también fue un espacio expuesto a modificaciones a lo largo de su historia.

En términos decorativos el salón tuvo dos características esenciales, de un lado, una profusa decoración y, por otro lado, un uso libre de la iconografía prehispánica, donde primó sustancialmente el “estilo” Tiahuanaco.<sup>59</sup> La profusa decoración del salón se logró gracias a la participación de los alumnos de la ENBA de la especialidad de escultura quienes moldearon el yeso logrando seguir los diseños de su maestro. En el salón estuvieron Ismael Pozo, el principal discípulo de Piqueras Cotolí, Daniel Vasquez, Amadeo la Torre y Augusto Rivera. Así “[...] la decoración arquitectónica y la decoración de los frisos y paredes estuvieron a cargo del arquitecto y escultor sevillano Manuel Piqueras Cotolí, quien contó con la ayuda de Ismael Pozo, Daniel Vásquez, Amadeo de la Torre y Augusto Riviera, bajo la dirección del profesor Piqueras Cotolí” (Clovis, Ciudad y campo, N° 4,1925). La presencia de sus alumnos más destacados asegura la precisión y el detalle en la decoración de los motivos prehispánicos, pero aseguraba especialmente que las indicaciones de Piqueras Cotolí se cumplieren. Es sugerente notar como entre los motivos prehispánicos de los planos y los trabajos de yesería finales existen algunas diferencias, es

---

<sup>59</sup> Es posible que la construcción del Palacio Posnanki en la Paz influenciara a Piqueras Cotolí en relación a la preeminencia Tiahuanaco. El Palacio se construyó entre 1916 y 1919, Castillo le dedicó un elogioso artículo en *Varietades* y resaltó su “tiahuanuquismo”, señalando que por “su seriedad y grandeza es apto para ciertas construcciones de índole decorativa” superior, dice, al estilo toscano e incluso al dórico. Probablemente, para Piqueras dos habrían sido los motivos arquitectónicos que más le llamaron la atención del Palacio Posnanski. Por un lado, el uso de la divinidad solar con dos báculos como los de la Portada del Sol, así como los vanos trapezoidales escalonados. De hecho, el primer motivo fue usado aunque con diversas estilizaciones tanto en la Fachada de la Escuela, en la puerta principal del salón Ayacucho y del Pabellón Sevilla [ver imágenes], mientras que los vanos escalonados fueron usados profusamente en el Pabellón.

probable que en el proceso de moldeado del yeso primara el trabajo de los estudiantes antes que un seguimiento ortodoxo del plano.

Los motivos prehispánicos estaban copiosamente presentes en todo el salón: en las pilastras, los pilares, los arcos, el marco de las puertas, todos los paramentos de las dos antesalas y del salón principal, así como de la bóveda. Las molduras más complejas se hallaban en la bóveda del salón y en la entrada principal. Esta última nos anuncia el estilo prehispánico que tendrá más peso en el salón: el Tiahuanaco. De esta forma, en la parte superior que decora la puerta principal se representa con claridad la imagen estilizada del dios Wiracocha de los báculos [figura 67, 68 y 69 y figura 77a], asociada con la que aparece en la Portada del Sol en Bolivia. La imagen se compone de cuatro diseños (a) la figura estilizada con los báculos que forman a su vez un arco que rodea su imagen (b) el escudo patrio que constituye el cuerpo de la divinidad y (c) las figuras antropomorfas que protegen al dios de los báculos y lo miran directamente. Esta misma sintaxis visual aparece también en la fachada de la ENBA y en la entrada principal del pabellón Perú en Sevilla [figuras 71, 72 y 73]. Es claro que la incorporación del escudo patrio les confería en los tres casos el carácter de edificación de Estado, la construcción era una representación de la nación en donde la nación recogía o “fusionaba” como diría Piqueras sus principales tradiciones culturales.

Ahora bien la utilización de iconografía Tiahuanaco no era una exclusividad del estilo neoperuano, sino más bien parecía ser parte del monopolio simbólico que ejerció lo Tiahuanaco durante un largo período de tiempo. En la portada de *Ciudad y campo* de agosto de 1925 aparece una foto de la Portada del Sol y se aparece el siguiente texto [figura 70]:

“Pórtico de las ruinas del Templo del Sol de Tiahuanaco, cerca del Lago Titicaca, cuna de la gran civilización, megalítica, **precursora del Imperio de los Incas, fundado más tarde por Manco Cápac**. Las ruinas de este grandioso monumento milenario, contemporáneo del origen de las naciones hermanas Perú y Bolivia, deberán consagrarse como símbolo del santuario en que se funda para siempre las más estrecha unión de los dos países” (*Ciudad y campo* agosto de 1925, n° 9).

El monopolio simbólico tiahuanaco ha sido muy bien analizado por Gabriel Ramón en su libro sobre el Neoperuano (2014) y por María Eugenio Ylla (2011) en su artículo sobre la construcción del Museo de la Cultura Peruana. Ylla señala que en el contexto local dos eran las posiciones en discordia en relación a la cuna de la civilización peruana: la de Horacio Urteaga que defendía la unidad tiahuanaco –inca y, del lado opuesto, la postura de Julio C. Tello de Chavín como la matriz cultural del Perú (Ylla 2011: 114). La preeminencia que obtuvo Tiahuanaco puede verse claramente en el cambio de estilo que sufre el Museo de la Cultura Peruana, un edificio emblemático por el uso de iconografía prehispánica en su diseño. El Museo perteneció originalmente al mecenas y hombre de negocios Víctor Larco Herrera y fue adquirido por Leguía para las fiestas centenarias de 1924. Los primeros planos del edificio, realizados en 1921, estuvieron a cargo del arquitecto francés Claude Sahut quien lo diseñó bajo el estilo Chavín (Ylla 2011: 106), sin embargo, Larco Herrera cambió de parecer y años después, cuando el Museo era dirigido por Horacio Urteaga se desechó la presencia Chavín. Se contrató entonces al arquitecto Ricardo Jaxa Malachowski para realizar los nuevos planos del Museo que tendrá como base la iconografía Tiahuanaco, claramente establecida por la presencia del Dios de los Báculos en

el friso de la portada y por la presencia de dos monolitos Tiahuanaco en la parte lateral del museo (Ylla 2011: 114-117).

Desde el punto de vista del salón y retomando la cita de *Mundial* lo Tiahuanaco representaba el origen de la civilización prehispánica, uniéndonos culturalmente con Bolivia y estableciendo una línea de continuidad con lo inca. Que la arquitectura del salón tomara el Dios de los Báculos para la portada de este recinto palaciego reafirma la preeminencia de este estilo, pero sobre todo el interés del Estado por apropiarse del inicio de nuestro pasado “clásico”, Tiahuanaco como lo Inca fueron la Grecia y la Roma del pasado nacional. La Patria Nueva no podía hacer menos que incorporar ese símbolo a su gran repertorio de imágenes, le proveía legitimidad al vincularse con el origen “auténtico” de lo nacional.

En la bóveda esquifada del salón existieron hasta cuatro estructuras visuales compuestas de tres elementos: (a) figuras antropomorfas, algunas de ellas representaciones de divinidades, (b) representaciones estilizadas de felinos y (c) volutas [figura 74]. La primera estructura estuvo conformada por una divinidad antropomorfa Tiahuanaco que, a su vez, envolvía un medallón rodeado por figuras de cóndores o felinos estilizados de estilo Tiahuanaco [figura 75]; el segundo diseño se compone de grandes volutas que tienen en el extremo superior un rostro antropomorfo y en el interior un rostro de felino que podría ser de estilo Tiahuanaco [figura 75]; el tercer diseño parece ser más bien de origen Chavín ya que aparece una estilización del rostro con colmillos de felino del lanzón monolítico de Chavín [figura 75 y 78]; y finalmente un diseño de volutas coronado por una figura antropomorfa con largas extremidades [74 a], esta estructura de diseño será la que se repite en el sala principal del salón Ayacucho. Las pilastras cuyos capiteles podrían ser estilizaciones asociadas al orden jónico, están adornadas en la parte superior por, al parecer, un diseño estilizado de un rostro antropomorfo, rodeado de pequeñas cabezas de cóndores [Figura 76], ambas parecen ser de estilo Tiahuanaco. En los recuadros rectangulares que componen las pilastras hay diseños estilizados de la naturaleza (vegetales).

Aunque la inserción de la iconografía Chavín es tímida en el salón Ayacucho, no es un dato secundario porque forma parte de un horizonte de primacías y omisiones en el uso de simbología prehispánica, que está relacionado con las explicaciones sobre el origen de nuestra cultura como civilización. Como señalaba acertadamente Gabriel Ramón “A inicios de la década de 1920, el prestigio simbólico de tianuanaco recién iniciaba su pausado ocaso en Lima y el de Chavín iba en dirección opuesta” (Ramón 2014: 70). Este cambio progresivo es posible verlo en el Pabellón Peruano en Sevilla (1929) en donde además de la iconografía Tiahuanaco presente en la portada y en varios otros espacios, aparecen también elementos iconográficos Chavín e incluso Moche. (Wuffarden, ed.: 2003, Portafolio del Pabellón Peruano en Sevilla). De otro lado, si bien es cierto que en la década del veinte empezaban a multiplicarse las investigaciones arqueológicas y la creciente capacidad para individualizar cada una de las culturas prehispánicas; no es menos cierto que a inicios de la década del veinte existió un “uso libre” de la iconografía prehispánica, que se explica, entre otros motivos, por el nivel de desconocimiento, incluso desde el Estado, que había sobre las culturas prehispánicas. El resultado más común fue que cualquier motivo iconográfico



podía ser “incaizado” (Ramón, 2014, p. 16.)<sup>60</sup> De hecho esto sucedió con el salón donde se lo describe como “una original amalgama de **motivos incaicos** y del renacimiento español” (La Lima de Leguía 2007: 91) o “la arquitectura se debe a Piqueras Cotoquí profesor de la Escuela de Bellas Artes y que con sus profundos conocimientos ha combinado **los estilos incaico** y el colonial formando el neoperuano” (Clovis, Ciudad y campo, N° 4,1925). Finalmente, el uso libre de la iconografía también puede explicarse porque para Piqueras, sus proyectos arquitectónicos no pretendían ser una réplica fidedigna de algún complejo prehispánico, su objetivo más que copiar o guardar la pureza estuvo a favor de propiciar mestizajes artísticos (Wuffarden ed. 2003: 255).

Autores como José García Bryce señalan que en el salón predominaba “una abundante ornamentación de inspiración barroca española” (Wuffarden ed. 2003: 122). Sin embargo, atribuir al salón un “estilo barroco” es no entender precisamente las características particulares del neoperuano que no pretendía ser una copia de algún estilo europeo sino precisamente definir un estilo nacional particular. En todo caso, sí es interesante establecer una relación –salvando las diferencias temporales- entre el Oncenio y las monarquías del barroco, en tanto ambas parecen ser “culturas de la imagen”. Así la profusa decoración del Salón tuvo como objetivo manifestar el poder del Estado a través de una estética teatral, es decir, montar una escenografía, tal como lo hemos visto en la primera parte de este capítulo.

El análisis de las fotos ha permitido descubrir un segundo elemento decorativo importante: los diez medallones ubicados en la parte superior de las puertas del salón<sup>61</sup>. En cada uno de estos medallones se ha podido observar la presencia de un personaje histórico, sin embargo, los registros visuales no nos permiten deducir la identidad de todos los personajes allí retratados, sino únicamente de tres de ellos. De esta forma, en la primera antesala en el rosetón de la puerta derecha aparecía un inca y en el rosetón de la puerta izquierda una coya. Es probable que se tratase de Manco Cápac [figura 79] y Mama Occllo [figura 80], los fundadores del imperio incaico, cuya aparición en la primera antesala sería muy significativa, ya que ambos personajes representaban el origen de lo que entonces se consideraba como el principio de nuestra historia como civilización. El otro personaje identificado es la imagen de un virrey [figura 81], se ubica en el salón principal, en una de las puertas ubicadas hacia el lado derecho y colindante con la columna. En el mismo recinto principal, pero, en el lado opuesto, aparece con mucho mejor claridad la imagen de un personaje republicano [figura 82].

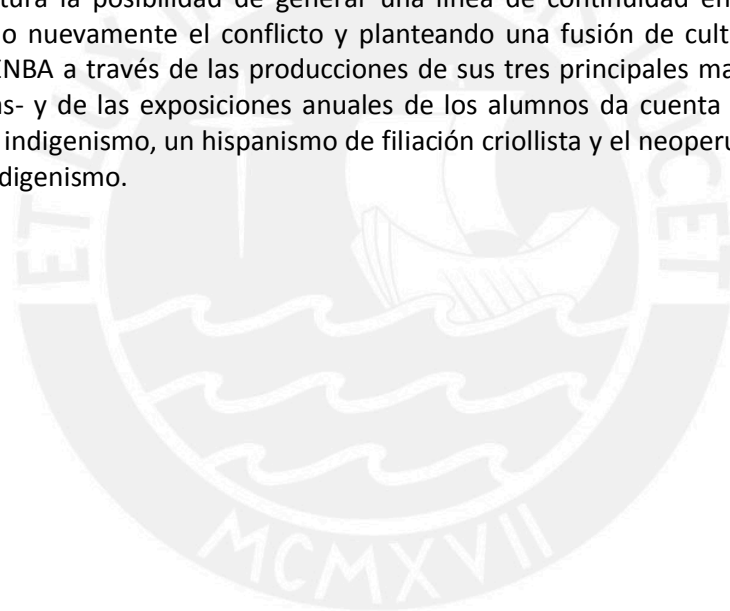
---

<sup>60</sup> Para dejar sentado la confusión que reinaba en la época, Gabriel Ramón cuenta que en el inventario legal de los Bienes Nacionales se señala que la fachada del Museo de Arqueología está decorada con “*idolos incaicos que representan el estilo incaico Tiahuanaco*”, es decir, aún durante los años 20 la generalización de lo incaico frente a cualquier expresión prehispánica será un uso común.

<sup>61</sup> Es interesante notar como en los medallones también se produce esta superposición entre formas hispanas y las indígenas, así alrededor de los medallones aparecen una serie de volutas que en sus terminaciones tienen cabezas de cóndores o felinos estilizados [figuras 79-82], esta decoración alrededor de las puertas genera una mayor monumentalidad.

Desde nuestra perspectiva los medallones son elementos decorativos de una gran importancia para entender el salón y tienen que ser analizados desde una visión de conjunto donde confluye la estructura arquitectónica, la decoración y las sargas. Una de las tesis más conocidas en relación al salón es que en este espacio se reproduce “la visión conciliadora de la historia entendida como continuidad armónica concordaba plenamente con la simbiosis formal postulada por Piqueras y donde se elude la violencia” (Wuffarden 2003: 43). Efectivamente es posible rastrear este ánimo conciliador en las sargas del salón, pero visto desde una mirada de conjunto, el interés simbólico principal es, desde nuestra perspectiva, construir un espacio en el centro del Palacio donde se resumiese y se abarcase un relato de totalidad de la historia del Perú, este relato total de la historia sería la versión oficial de los “hechos”.

Más bien el discurso de una cultura peruana mestiza fue introducido en la ENBA en parte por Piqueras Cotoquí a través del *neoperuano*, precisamente en el estilo que se construyó el salón salón Ayacucho. Como veremos el mestizaje de Piqueras Cotoquí parece haber sido conveniente también para el discurso de la Patria Nueva porque en vez de plantear situaciones de conflicto, expresaba desde la arquitectura la posibilidad de generar una línea de continuidad entre lo hispano y lo indígena, borrando nuevamente el conflicto y planteando una fusión de culturas más lírica que real. Por ello, la ENBA a través de las producciones de sus tres principales maestros -Hernández, Sabogal y Piqueras- y de las exposiciones anuales de los alumnos da cuenta de esa convivencia entre un naciente indigenismo, un hispanismo de filiación criollista y el neoperuano una vertiente, si se quiere, del indigenismo.



### CAPÍTULO 3

#### EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL SALÓN AYACUCHO

A pesar que no existen indicios documentales de que hubiese un programa iconográfico, el salón refleja una unidad compositiva entre las sargas, por lo cual es posible presumir que el programa pictórico estuviera a cargo de Daniel Hernández, director de la ENBA y José Sabogal, profesor de pintura de la Escuela. Dado que las celebraciones coincidían con el surgimiento de la primera promoción de artistas formados en la ENBA era la ocasión propicia para exhibir los logros alcanzados; fue así como se escogió a los estudiantes más notables para que produjesen las sargas que adornarían el salón, entre ellos estaban, Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), Wenceslao Hinostroza (1897-1978), Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga, 1903-1984), Elena de Izcue (1889-1970) (*Ciudad y campo*, 4.I.1925, n°4). Por su parte, José Sabogal y Daniel Hernández también produjeron obras para el salón. En términos generales podemos decir que el programa iconográfico del salón buscaba representar un panorama general de la historia del Perú desde su fundación imaginada en el imperio incaico hasta el nacimiento de la república simbolizado en un desfile ecuestre de nuestros héroes libertadores.

En función de los escasos registros fotográficos que se tienen del salón (provenientes de publicaciones de la época o de fotos oficiales del Oncenio) junto con los planos de Piqueras Cotoí, ha sido posible reconstruir por primera vez y de manera total el programa iconográfico del salón Ayacucho. La reconstrucción digital y en tres dimensiones del salón nos ha permitido conocer la distribución y orden original de las obras dentro del salón y, al mismo tiempo, se ha podido conocer cuatro obras de las cuales no se tenía conocimiento hasta la fecha. En el salón existían un total de quince obras, dos de ellas corresponden a Daniel Hernández, dos a José Sabogal, nueve pertenecerían a los alumnos de la ENBA y de dos de ellas no ha sido posible identificar su autoría. Para mayor claridad en relación a la ubicación de las obras así como su paradero actual es pertinente organizar la información a través de cuadros.

En el recinto principal [figuras 63 y 64 y anexos cuadro n° 1 recinto principal] se encuentran la mayoría de las obras del salón, once de las diecisiete, además de la obra más importante, el tríptico de Daniel Hernández, *El paso de los libertadores* [figuras 83-85]. Se trata de la obra central del salón; por varios motivos: por sus dimensiones, es de lejos la obra de mayor tamaño en relación a las demás sargas; por su ubicación, se encuentra en el lugar central del salón, es decir,

detrás del estrado donde Leguía recibe a los invitados (figura 1); por la temática histórica, relata el paso triunfal de San Martín, Sucre y Córdova después de ganada la batalla, es decir, retrata el momento de la victoria, motivo por el cual se celebraba en ese momento el Centenario de la Batalla de Ayacucho; y por la autoría, Daniel Hernández seguía siendo el artista más reconocido del medio artístico local y la principal autoridad de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este mismo recinto está la obra también de José Sabogal *Siglo XVIII* [Figura 90], así como dos de Elena de Izcue *Invocación al sol* [figura 92] y *Las tejedoras* [figura 95] y, finalmente *La Cashua* [figura 96] y *La Procesión de cuaresma* [figura 97] de Camilo Blas. En este recinto, como puede verse en el cuadro, hubieron tres obras más, de una de ellas es imposible recuperar su imagen y de las otras dos restantes, posiblemente una se trate de la imagen de Santa Rosa de Lima y la otra de un hombre sosteniendo un cartucho de flores, algo que nos haría pensar en las obras de Diego Rivera, en ambos casos las imágenes son muy difusas y no nos permiten saber con claridad el contenido de los lienzos.

El recinto dos era, hasta la fecha, del que se tenía menos información porque en las fotos de la época este espacio casi no se registró [Figuras 61 y 62 y Anexos cuadro n° 2]. Gracias al trabajo de recuperación de las imágenes se ha ubicado dos nuevos cuadros. Uno de ellos es el sacrificio de un auquénido y el otro es un Inca en andas. La crónica de Gay y Forner confirma este último hallazgo, refiriéndose a las obras del salón describe una que corresponde con la imagen encontrada: “cortejos procesionales con palanquines regios mostrando la figura de su majestad hierática de los emperadores del Sol, rodeados de vírgenes del culto de la luz” (Gay y Forner 1925: 79). Por el estilo y la temática de ambas obras es posible que fuesen de Elena de Izcue, sin embargo, llamaría la atención que le encargasen más obras que al resto de sus compañeros de la ENBA. Además de estos dos hallazgos, a través de las fotos se ha podido determinar la ubicación de *La Cadena de la Huáscar* [figura 86]. Por la temática de este recinto se presume que aquí también pudo estar el cuadro de Wenceslao Hinostroza *Paisaje Andino* [figura 87], pero no hay fotos que nos ayuden a confirmar esta ubicación. A diferencia del recinto principal en donde los cuadros tienen distintas temáticas, en este prima el componente incaico.

En el último recinto [figura 61] en donde se encontraba el ingreso de tres puertas había únicamente dos obras, con certeza sabemos que estuvo *Escena Colonial* [figura 61 y 88] de Vinatea Reinoso y presumimos, por descarte, dado que no hay imágenes para certificarlo, que se trataría del cuadro de *Las Fruteras* [figura 89] también de Vinatea.

Si bien las obras del salón pueden ser analizadas en forma individual prima en ellas su participación como parte de un conjunto, esto se intensifica por su carácter de encargo oficial. En este sentido, nos interesa analizar los aspectos formales y estilísticos que las obras comparten para poder entender el carácter unitario del salón. Las obras del salón son denominadas por la prensa de la época como “cuadros” y “tapices”. Así la crónica del embajador colombiano José M. Saavedra Galindo, sostiene que “Los flancos del salón, están íntegramente pintados al fresco en **cuadros** de motivos peruanos” (Saavedra Galindo 1924: 13) mientras que Vicente Gay y Forner declara que “Y en los muros, en unos **tapices** de los discípulos del maestro español, algunos de raza indígena, se veían pintados asuntos coloniales” (Vicente Gay 1925:79) y, finalmente el mismo Camilo Blas sostiene: “En 1924 después de pintar los **tapices murales** para el palacio de gobierno



(que se conservan hasta hoy en la sala del Consejo de Ministros) viaje con Sabogal al Cuzco.” (Diario El Comercio, Vídeos, Entrevista de Carlos Rodríguez Saavedra, 1983). La confusión en los términos no es casual y más aún no hay error en sentido estricto, dado que los tapices fingían ser pinturas y en el caso del salón las pinturas fingían ser tapices. Que las obras que decoraban el salón quisieran dar la impresión de tapices, guarda una clara relación con la tradición de las monarquías europeas donde éstos fueron objetos de lujo que adornaron los palacios reales y retrataron el poder de las monarquías.<sup>62</sup> Es claro el interés de Leguía y sus funcionarios allegados por emular el lujo y las prácticas de las monarquías europeas, así el salón Ayacucho no tendría nada de envidiar a un salón real francés o español. Influenciado por este mismo gusto cosmopolita y afrancesado, en 1926 manda a construir el salón de los Espejos a cargo del arquitecto francés Claude Sahut.

Ahora bien, ¿en qué características formales podemos darnos cuenta que las obras del salón emularon ser tapices? Primero, en la inscripción de la institución “fabricante”, en algunas de las obras (ver cuadros adjuntos) aparecen la inscripción “Taller de la Escuela Nacional de Bellas Artes” y, segundo, en las grecas que rodean a la imagen principal del tapiz. En ellos aparecen elementos decorativos que guardan relación con la temática de la obra, de esta forma, en las obras de Elena de Izcue y de Hinostroza, donde se representan imágenes del incanato y del mundo andino, respectivamente, se utiliza para decorar la greca serpientes bicéfalas y felinos descompuestos en formas geométricas, haciendo clara referencia a la iconografía prehispánica. De otro lado, en el cuadro *Siglo XVIII* [figura 90] de Sabogal la greca se compone de flores de liz, esta iconografía claramente nos recuerda nuestra relación a partir de la Colonia con las tradiciones europeas, en este caso, la francesa. Además de la iconografía, en los grecas aparece también la fecha conmemorativa “1924” repetida en cada lado, esto nos recuerda el carácter oficial y patriótico del tapiz. Finalmente, el que aparezca la leyenda “Taller de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, deja claro el origen institucional de las obras y la “modernidad ilustrada” del proyecto de la Patria Nueva que, como las grandes capitales del mundo, contaba con una Escuela de Bellas Artes que funcionó diligente frente a las necesidades del gobierno de embellecer el palacio para las fiestas y, al mismo tiempo, ayudar a construir un discurso sobre el pasado que fuese a fin con las nuevas corrientes artísticas de la Escuela y con el discurso de la Patria Nueva.

---

<sup>62</sup>Si bien desde el siglo XVI las monarquías europeas en especial las francesas y las flamencas fomentaron la creación de talleres de tapices, fue a partir de Luis XIV y su ministro Colbert que se inicia un intenso mecenazgo de las artes como una de las vías para fortalecer el poder real. Así en el siglo XVII se crea la Manufacture Royale des Gobelins (Fábrica Real de los Gobelinos) que con el tiempo y la política centralista de Colbert logró que los principales talleres de Francia estuviesen centralizados en la fábrica real. Las obras más destacadas de Gobelinos hacen referencia a la figura del Luis XIV, el Rey Sol, a través de las series más famosas como son la Historia de Alejandro, la Historia del Rey o las Casas Reales. En la Historia de Alejandro se emuló a través de una serie de doce tapices la figura de Luis XIV con la de aquel gran rey de la Antigüedad, en el que se exaltaban sus hazañas militares y sus cualidades como político. Algo que Leguía también hizo, no necesariamente en tapices, pero sí en los discursos, recordemos las veces en las que Leguía es emulado con Manco Cápac, San Martín o Bolívar.

En términos técnicos las obras del salón, como en el caso de los tapices, comparten las mismas características. Así, a excepción del tríptico de Hernández que es un óleo, las demás obras del salón son sargas, es decir, pinturas que se realizan directamente sobre el lienzo sin preparar. Esto produce que la base de color y la textura sean la del propio soporte, normalmente lino. De esta forma, los colores suelen ser más tenues, mates y ligeros, dando características particulares a las obras. Esta técnica utilizada explicaría el que algunas de las sargas diesen la impresión de tener una factura poco cuidada, en la medida, en que la materialidad del lienzo adquiere mayor protagonismo que los colores de la obra. Así, en algunos casos, los paisajes que rodean a las escenas funcionan más como telones de fondo antes que como espacios que acogen a los personajes. Es posible también que los artistas no tuvieran mucho tiempo para hacerlas y/o no contarán con todos los recursos necesarios.

Las diferencias técnicas entre las sargas y la obra de Hernández establecen también diferencias en los modos de percibirlos y en su relación con el espacio. Mientras que en las sargas prima su naturaleza de objeto colgado en la pared (recordemos que las sargas pretenden ser tapices que no son), por el contrario, el cuadro de Hernández crea un espacio fuera del salón. Es decir, las sargas nos introducen hacia el interior del salón como objetos delante de pared, por el contrario, el cuadro de Hernández, a través de la perspectiva y el tamaño real de los personajes, nos llevan fuera del recinto del salón, pero dentro del espacio imaginado del cuadro. Así, los invitados al salón, serían los personajes del cuadro de Hernández (que, además, se encuentran en el mismo nivel que los invitados). De esta forma, el cuadro de Hernández funciona como un espejo: la celebración victoriosa que rememora el cuadro es el reflejo de la fiesta centenaria que sucede en el salón y, al mismo tiempo, Leguía, aparece al costado de San Martín, Córdova y Sucre, como el héroe de la historia presente.

### 3.1 Los incas poderosos, el ande bucólico y festivo

El recorrido iconográfico del salón se inicia con el plafón de Hernández *Alegoría del triunfo* [figura 91] ubicado en el vestíbulo del salón<sup>63</sup>. En esta obra Hernández retrata al dios griego Helios quien usualmente se lo representaba conduciendo un carruaje por el cielo, que jalado por sus cuatro caballos, aparecía coronado con la brillante aureola del sol. En la tierra querubines y jóvenes doncellas tocan instrumentos musicales mientras el emperador saluda con el brazo levantado el paso de Helio. El plafón no sería especial si es que en esta misma composición donde se retoma una historia de la mitología griega no apareciese hacia un costado un inca descendiendo una roca escarpada. El faldellín con motivos escalonados nos hace pensar en un inca, aunque el escudo circular -más parecido al de un guerrero romano- y el tocado no son representaciones fidedignas de lo incaico. El que Hernández escogiese representar a Helio no es casual, los incas, como otras civilizaciones, adoraron al sol y el poder del Inca provenía de su origen divino como hijo del sol. Es claro que Hernández pretendió establecer una relación de analogía entre el imperio

<sup>63</sup> Clovis retrata con claridad el áurea triunfal que transmitía el plafond: “Es el triunfo del Sol; en un carro de oro, halado por caballos de oro también, Apollo, el Dios del Sol, avanza la bóveda celeste. Y todos los hombres y todas las razas lo aclaman, elevan los brazos a la áurea figura luminosa en un himno en que se mezclan todos los idiomas del planeta. Y para dar a ésta apoteosis una nota de verdad, de humanidad, de frescura, un efebo se aparta; vuelva a las espaldas a la apoteosis y contempla a la tierra triste y negra y llevándole alegría la juventud y la vida. Acierto extraordinario todo el “plafond” de Hernández, que aumenta sus prestigios, aunque su fama consagrada no tenía por qué necesitarlos” Cfr. Clovis, “El nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno”. En: *Ciudad y campo*, Lima, enero de 1925, n°4.

incaico como la “época clásica” de la historia del Perú comparable a la cultura greco romana para Occidente.

De otro lado, en la Edad Moderna la imagen del carro de Helio fue utilizada por monarquías europeas porque todo lo relacionado con Faetón, su padre el Sol y el carro de éste, “tendrá una especial vinculación con la monarquía, y en concreto con la figura del rey, siendo el ejemplo más típico y tópico el de Luis XIV de Francia, el Rey Sol” (Gómez 2009: 21).<sup>64</sup> En el palacio Versalles por iniciativa propia de Luis XIV se estableció una estrecha relación entre el Sol y el poder real. Parece ser claro entonces el interés de Hernández por establecer esta misma relación entre Leguía y la figura del Sol. El carro de Helio sería la representación de la venida del nuevo Perú, identificada como la Patria Nueva y Leguía sería el mismísimo astro rey. El inca junto con los querubines y las jóvenes doncellas rinden homenaje frente a la llegada del nuevo “monarca”.<sup>65</sup>

La ubicación de las obras de Hernández, tanto al inicio y como al final del salón, manifiestan la importancia que tuvo el director de la ENBA en este recinto. Hernández inició el programa iconográfico a través del plafond colocado en el vestíbulo del salón y puso fin al recorrido con el óleo *El paso de los libertadores* [figura 83-85]. Así, el Director de la ENBA trazaba el inicio y el fin del recorrido dentro del salón y, al mismo tiempo, planteaba una narración de la historia peruana que se iniciaba con la imagen del inca “rey” y terminaba con los héroes de la independencia.

Elena de Izcue participó en el salón con tres lienzos, de hecho, fue la artista que más obras realizó para el salón y fue, sin duda, su primer gran encargo oficial. La relación de Elena de Izcue con el gobierno de Leguía, serán junto con la de Sabogal y Piqueras Cotolí, una de las más estrechas. Precisamente en febrero de 1924 el Ministerio de Instrucción envía de comisión a Cuzco a las hermanas Elena y Victoria para llevar a cabo investigaciones sobre el “arte incaico”, estas investigaciones le serían de mucha utilidad para desarrollar las tres sargas de escenas incaicas con las que participó en el salón (Majluf y Wuffarden 1999: 42).

En la exposición anual de la ENBA de 1923 Izcue presenta algunos desnudos femeninos y también dos óleos *India amamantando* [figura 29] y el retrato de un mujer joven (*Variedades*, 10 de febrero de 1923, N° 780.). En estas primeras obras la artista no había definido un estilo propio, el quiebre parece producirse ya en la exposición anual de 1924 en donde presenta *Invocación* e *India tejedora* [figuras 35 y 36] en donde ya es posible ver su interés por el diseño precolombino así como su orientación incaista (Exposición Anual ENBA, *Variedades*, N°828, 1924.). A diferencia de sus compañeros pertenecientes al grupo de Sabogal como Camilo Blas y Julia Codesido, quienes estaban interesados en representar al hombre andino actual, en el caso de Izcue su búsqueda estuvo relacionada con representar lo indígena desde un pasado idealizado. Sin embargo, lo inca funciona más bien como un arquetipo, así su interés por lo histórico puede ser secundario frente al desarrollo de un repertorio formal donde el rescate del diseño precolombino era lo sustancial. Antes de su participación en el salón Ayacucho, Izcue ya había desarrollado dos proyectos que guiarían sus búsquedas artísticas posteriores. En 1921 desarrolló la primera experiencia exitosa de aplicar la iconografía precolombina a las artes

<sup>64</sup> Según Luis Javier Gómez, “La relación Sol-monarquía está perfectamente atestiguada no sólo en las numerosas obras de arte, sino también en la literatura, siendo ésta la que nos ofrece las claves correctas a la hora de interpretar el significado de la caída de Faetón dentro de este ambiente cortesano” Cfr. Gómez, Luis Javier “Apuntes iconográficos e iconológicos sobre la presencia del dios Helios y Febo-Apolo en el arte hasta el siglo XVIII” En: <http://www.claseshistoria.com/revista/2009/articulos/gomez-iconografiahelios.pdf> [revisado el 27/02/2015].

<sup>65</sup> Esta interpretación sobre la relación de Leguía con la imagen del sol me fue sugerida por Juan Carlos Estenssoro vía una conversación vía Skipe el día 23 de febrero de 2015.

Decorativas. Con la ayuda del Ministerio de Instrucción logra exponer en el Museo Nacional el “salón incaico”, un espacio en donde se expusieron una serie de objetos de decoración y mobiliario todos realizados con motivos y formas prehispánicas, esta exposición tuvo una gran acogida del público y la crítica (Variedades XXX). Posteriormente, en 1923 a pedido de Rafael Larco Herrera ilustra *La Leyenda de Manco Cápac* adaptada por Abelardo Gamarra, este texto sería repartido en las escuelas primarias de la hacienda de Chiclín de Larco Herrera (Antrobus, 1997:77). Estas ilustraciones guardan una relación con el estilo de las sargas del Salón, de un lado un interés por la historia que no busca la narración, sino más bien la construcción de alegorías alrededor de lo incaico y, de otro lado, un uso de la iconografía prehispánica que reflejaba el desconocimiento que aún existía sobre las diferentes culturas del pasado precolombino.

En *La cadena de Huáscar* [figura 86] Izcue representa un ritual de sucesión del mando inca que fue documentado por una serie de cronistas, entre los que están Cristóbal de Molina y Garcilaso de la Vega (2005: 561-564). En ambas crónicas existen diferencias sobre si se trataba de una cadena de oro o más bien de una sogá de colores<sup>66</sup>. En cualquier caso lo que sí queda establecido es que Huayna Cápac decide para el nacimiento de su hijo Inti Cusi Huallpa, llevar a cabo una serie de celebraciones, entre ellas la del corte de pelo y la elección del nombre como heredero y noble inca: Huáscar. Como parte de las celebraciones mujeres y hombres de la realeza incaica bailaban asidos a una cadena de oro o una sogá. Uriel García señaló que el baile que se representa en *La Cadena de Huáscar* es la cashua, una danza alegre y rápida que se seguía bailando durante el Oncenio como veremos en la obra de Blas que retrató esta danza (Pacheco 1943: 31).

En la representación de Izcue la familia real se encuentra en un primerísimo plano sosteniendo una cadena de oro, la nobleza de la familia inca se establece a través de las mascaipachas tanto en el inca como en la colla, la aparición del sol en la vestimenta del inca, así como el cetro o vara que lleva el joven inca como símbolo de la descendencia. Ahora bien, Izcue realizó una mezcla muy original entre elementos iconográficos incas y moches, poniendo de relieve el desconocimiento de la época en relación a la periodización e individualización de las culturas del mundo prehispánico. Así, los tocados de los demás personajes nobles se representan al estilo moche, como el personaje con una serpiente en la cabeza que tiene un tocado al estilo turbante y el otro personaje con un tocado de plumas que nos hace recordar más bien a guerreros aztecas. Izcue no era precisamente una buena dibujante, las figuras carecen de profundidad y volumen, las formas son planas y la perspectiva está regulada en función de la jerarquía de los personajes.

---

<sup>66</sup>

En el caso de Cristóbal de Molina la “cadena de oro”, es más bien una sogá muy larga de colores que tenía al principio una “borla de lana gruesa colorada”. En este relato se describe una ceremonia en la cual hombres y mujeres, asidos a un cuerda gruesa, hacían reverencia a las huacas y, luego, al inca. En la crónica de Garcilaso de la Vega, quien comenta a su vez la crónica de Agustín de Zárate, se cuenta que Huayna Cápac decide para el nacimiento de su hijo Inti Cusi Huallpa construir una cadena de oro que era sostenida por mujeres y hombres de la nobleza incaica (en las crónicas se habla de orejones), mientras bailaban en la plaza mayor del Cuzco. Ahora bien, investigadores como Golte sostienen que el ritual del baile de la sogá y/o cogidos de la mano, es una representación anterior a los incas y pervive incluso después de la Colonia, tanto en keros como en lienzos. Para Golte este tipo de representación, que aparece en huacos moches, se trata de un ritual que hace mención a la unión o comunicación de mundos opuestos como arriba y abajo y también como masculino-femenino (Golte, 2009, p. 284). Otros investigadores sostienen que la cadena podría representar la Yawirka, la mítica serpiente bicéfala, un símbolo recurrente en la iconografía prehispánica, pues la serpiente de dos cabezas representa la vida después de la muerte, es decir, también una forma de conexión entre los mundos.



De otro lado, la representación de los rostros carece de expresividad, así, la nobleza inca aparece representada a través de formas estereotipadas antes que en la definición de un carácter.

En *La ofrenda* [figura 92] Izcue parece representar uno de los pasajes del Inti Raymi en la explanada de Sacsaihuamán. Algunos elementos nos hacen pensar en esta festividad, la presencia de un sacerdote con las manos levantadas en señal de petición, las ofrendas que las mujeres entregan, la presencia del inca y la colla y la imponente aparición del sol. En la ofrenda, al igual que en *La Cadena de Huáscar*, hay una utilización flexible de los motivos prehispánicos, se utiliza iconografía huari para decorar un cerámico ofrenda inca y se adornan la vestimenta de uno de los personajes principales con diseños nazca (Majluf 1999: 45).

Es posible que las otras dos obras de tema incaico sean de Izcue porque de los alumnos de la Escuela que participaron en el salón, fue ella la que desarrolló con más persistencia un interés por el pasado prehispánico. De otro lado, las dos sargas descubiertas tienen el mismo trazo sintético que es utilizado en *La ofrenda* [figura 92] y *La Cadena de Huáscar* [figura 86] En menor medida, pero posible también, es que el autor fuese Hinostroza quien junto con Izcue y, bajo la dirección de Cotoquí, realizaban dibujos de motivos prehispánicos. En último caso podría haberlas realizado Sabogal, ya que en 1923, todavía estando en México, lleva a cabo una serie de témperas de tema incaico (Majluf y Wuffarden 2013:50) lo cierto es que utilizó un estilo sintético al cual no volverá, pero que coincide con el del salón, aunque en términos locales Sabogal sería reconocido más por su filiación hispanista.

Planteamos además una interpretación adicional que nos haría pensar que se trata de sargas realizadas por Izcue, el tema de *La ofrenda*, junto con un inca en andas y el sacrificio de un animal, son un conjunto de rituales que son parte del Inti Raymi. Es posible que en su viaje al Cusco Izcue recabara información sobre esta celebración y haya dispuesto crear un ciclo de imágenes para el Inti Raymi, tiene sentido si se piensa que se trataba de la fiesta más importante del Imperio incaico y que tenía todos los rasgos de solemnidad y misterio con los que se relacionaba lo incásico. Sin embargo, si se trataba de un ciclo de pinturas sobre el Inti Raymi llama la atención que el cuadro *La ofrenda* estuviese en el recinto principal, mientras que las dos anteriores en el segundo recinto.

Las obras de Izcue *La Cadena de Huáscar* y *La ofrenda* junto con las dos nuevas sargas descubiertas (inca llevado en andas [figura 93] y la ceremonia de un sacrificio animal [figura 94]) son parte del “estilo” incásico que tuvo especial importancia en el uso del espacio del salón Como vimos en el capítulo primero lo inca fue una de las imágenes más utilizadas para la construcción de un pasado glorioso compartido, nos alejaba de un origen bárbaro y nos colocaba más bien como herederos de una poderosa civilización. En *La Cadena de Huáscar* hay dos imágenes importantes que legitiman estos discursos, de un lado, el establecimiento de una casta noble, en analogía a las monarquías europeas y la riqueza representada en la cadena de oro. En la *Invocación al Sol*, la representación del Inti Raymi materializa el inicio de una nueva etapa y, al mismo tiempo, el origen divino del

Inca. A lo largo del Oncenio las representaciones incaicas en actos oficiales estuvieron a la orden del día, en la inauguración del Parque de la Reserva en 1926 actores y bailarines revivieron el ritual de la Cadena de Huáscar (Antrobus 1997: 77) y durante las celebraciones de 1930 por la Fiesta de Amancaes abundaron expresiones de música y danza incaica (Salazar [sin fecha]: 3).

Leguía percibió con mucha claridad el poder de esta escenografía, internamente lo hacía sentir cerca de los indígenas y, al mismo tiempo, les recordaba un origen regio. Sin embargo, el uso de motivos incaicos en las artes plásticas estuvo más bien circunscrito a una estética de Estado y no tuvo mayor repercusión dentro del movimiento indigenista liderado por Sabogal, donde el interés mayor estuvo en la representación del hombre andino actual.

La obra *Las tejedoras* [figura 95] atribuida a Elena Izcue (en la sarga no aparece ninguna firma) junto con *Paisaje Andino* de Wenceslao Hinostroza Quintana son parte de este giro. En *Las tejedoras* aparecen campesinos andinos en un esquema compositivo muy simple, un grupo de mujeres alrededor del telar e hilando con un huso, mientras que los hombres tocan la flauta apoyados sobre montículos de heno. En *Paisaje Andino* los hombres preparan las alforjas de los auquénidos para el transporte de la cosecha y las mujeres con niños en la espalda acompañan la escena rural. Si en los cuadros anteriores primaba la solemnidad y el poder de lo “incásico”, en estas sargas se representa a sencillos pastores en apacibles escenas realizando sus labores rurales. Hay posiblemente aquí una mirada del “buen salvaje”, campesinos intrínsecamente buenos y felices, pero al margen del progreso y de la historia. En el otro extremo de estas representaciones bucólicas y nostálgicas del ande y también de aquellas representaciones fantasiosas del incanato se encuentran las dos sargas de Camilo Blas. El joven artista optó por representar, por primera vez en Lima, dos escenas festivas de la sierra norte peruana, algo inusual en Lima donde lo andino estaba circunscrito al sur andino, especialmente Cusco (Majluf y Wuffarden 2010: 21).

Camilo Blas participará en el salón con dos sargas *La Cashua* [figura 96] y *La procesión de cuaresma* [figura 97], en ambas habrá una marca inicial de lo que será su estilo pictórico posterior. De hecho, el año 1924 es un punto de inflexión dentro del camino de exploración de Blas, que lo llevará a definir su estilo: “En 1924 después de pintar los tapices murales para el palacio de gobierno [...] viajé, con Sabogal al Cuzco. Fui a pintar por sólo dos meses, según mi plan, y, deslumbrado por su belleza y por su carácter y personalidad de ciudad signo y síntesis del Perú, me quedé dos años y medio” (Wuffarden 2010: 264)<sup>67</sup> Al llegar a la ENBA en 1922 se sintió muy cercano a los postulados nacionalistas de Sabogal y fue con los años, uno de sus discípulo y amigos más cercanos, de

---

<sup>67</sup> Blas desde pequeño estuvo en contacto con ideas de corte liberal, nacionalista e ilustrado. Mario Urteaga, el pintor autodidacta cajamarquino, era el hermano de su madre y fue este su primer acercamiento a la pintura y también, posiblemente, a sus influjos políticos, los cuales el pintor daba a conocer a través de sus artículos en *El Ferrocarril*, en donde criticaba el centralismo limeño y luchaba por los derechos obreros y el desarrollo de las industrias regionales. Luego en su estadía en Trujillo formaría parte de una época de ebullición cultural y política compuesta por una serie de periodistas, literatos, poetas, políticos quienes formaron el grupo “Norte” y que, luego, serían grandes figuras de nuestra historia intelectual, entre ellos están José Eulogio Garrido, principal ideólogo del grupo, Vallejo, con quien Blas, además vivió, Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de la Torre y Macedonio de la Torre. Sin embargo, a pesar de la ebullición cultural en Trujillo, como en las demás provincias del Perú, no había instituciones del Estado o privadas que promovieran la enseñanza o la difusión de las artes. Es así que, en este medio productivo intelectualmente pero pobre institucionalmente, Blas decide viajar hacia Lima.

hecho, la prensa y la crítica reconocieron a Blas como el principal seguidor de la corriente iniciada por Sabogal. En este sentido, resulta natural que Blas haya sido convocado como uno de los alumnos participantes en el salón Ayacucho.

*La Cashua* o la Qachwa retrata este baile típico de las zonas andinas que comparten Perú, Bolivia y Ecuador.<sup>68</sup> La representación de danzas será en la pintura de Blas un tópico regular, así, *La Cashua* [figura 96] es el primer lienzo que conocemos donde aparece una danza local. A finales de la década del 70, Blas volverá a retomar este mismo tópico retratando la misma danza [ver imagen], así como también huayno y marinera norteña. La imagen central del cuadro es la danza pero, por la estructura compositiva ascendente, también le confiere, como señala Wuffarden (2010:24), cierta característica monumental y, al mismo tiempo, le da la posibilidad, de construir diversas escenas en el mismo lienzo. Así, el ambiente festivo del cuadro se intensifica a partir de la comunidad congregada alrededor de los danzantes y los músicos, de los animales domésticos en comunión con los campesinos y, por supuesto, de las viandas y bebidas (el maíz y los potos de chicha aparecen en abundancia) compartidas con generosidad entre los asistentes. Las representaciones de los rostros en este cuadro, tienen ya la complejidad que tendrán posteriormente otros de sus cuadros, lo que algunos han descrito como las “estampas rechonchas y mofletudas” (Barrantes, Pedro, *La Sierra*, I, n° 8 1927: 39-41) que aparecerán después en sus cuadros *Picantería Arequipeña* (1925) y *Chicha y sapo* (1925).

El cuadro *la Procesión de Cuaresma*<sup>69</sup> es el negativo de *La Cashua* mientras que en este prima la fiesta y la alegría, en aquel el recogimiento y la devoción. La obra de Blas muestra la procesión saliendo del templo con Jesús cargando la cruz. En este cuadro no aparecen los rostros expresivos e individualizados de *La Cashua*, hay más bien una representación distante de los personajes donde prima la procesión como conjunto y el paisaje como escenario. Sin embargo, en ambos cuadros es posible rastrear el inicio del estilo “costumbrista” que tendrán las obras posteriores de Blas. La línea indigenista a la que perteneció buscaba representar “lo real” y no al indio idealizado del pasado. En este sentido, tanto en la festividad religiosa como en la danza prima la experiencia cultural del poblador andino. A diferencia de las demás obras del salón donde cada etapa histórica es representada como una especie de compartimento cerrado sobre sí mismo, en *La Procesión* parece haber un guiño de “mestizaje cultural”: en medio de un pueblo andino se celebra una festividad cristiana.

Los cuadros de Blas y de Izcue reflejan con mucha claridad las dos “vertientes” del indigenismo que primaron a lo largo de los años veinte. De un lado, el grupo liderado por Sabogal donde estaba

<sup>68</sup> Las crónicas señalan que se trata de un baile asociado al calendario agrícola sea para las épocas de siembra o de cosecha, así hombres y mujeres agrupados en pareja ejecutan una serie de movimientos relacionados a distintos trabajos en el campo como, por ejemplo, la trilla. En esta danza se celebra el trabajo comunitario del Ayni y al mismo tiempo, dado que es danzado por jóvenes solteros, es también un ritual de coqueto. La india utiliza un anacu falda- que se infla ligeramente en las vueltas de la danza, mientras golpea el suelo con los talones al compás de la cashua.

<sup>69</sup> Una versión casi idéntica de *Procesión Serrana* fue publicada en la portada de *Ciudad y campo* en Agosto de 1927.

Blas, Carvallo y Codesido, retrataban al hombre andino actual, el campesino; y, de otro lado, Piqueras e Izcue se definían su aproximación a lo indígena a través de la arqueología y la historia, por ello la recuperación de la iconografía prehispánica. Así, mientras en el caso de Izcue las sargas *La ofrenda* y *La cadena de Huáscar* trasuntan solemnidad y distancia, en el caso de *La Cashua* se muestra al poblador andino humano y festivo. La retórica visual del Oncenio supo utilizar ambos estilos con mucha astucia, si bien es cierto que el incaismo fue el repertorio del cual más provechó sacó, también hizo suyos otros estilos. Por ejemplo, en 1930 en los últimos días del oncenio, Camilo Blas realiza, a pedido de la Dirección de Enseñanza Indígena del Ministerio de Instrucción una serie de afiches educativos para los pobladores andinos<sup>70</sup>, la retórica encubiertamente racista y civilizatoria funciona junto con las imágenes de campesinos actuales de Blas.

### 3.2 La colonia y las tapadas de Sabogal

En el salón Ayacucho José Sabogal participa con dos obras de tema colonial ambas con el título *Siglo XVIII*, en una se representa un grupo de tapadas y en otro una escena callejera. Puede resultar extraño que el fundador de la “pintura nacional” como lo llamó Mariátegui participará con dos lienzos de tema colonial, pero sus primeros años de formación y exploración artística explican claramente estas dos obras. Sabogal llega a Argentina entre finales de 1911 y principios de 1912, un contexto especial para el arte argentino dado que las fiestas por la celebración de su independencia (1910) junto con la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes (1905) y la organización de los Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 en adelante), habían dado un impulso para la formación de un arte “argentino” (Majluf y Wuffarden 2013: 10).

En el contexto del arte argentino, las búsquedas de Sabogal fueron influenciadas por dos movimientos. Durante la primera década del siglo XX la pintura española tuvo un éxito inusitado en Argentina. Se organizaron una serie de exposiciones comerciales con artistas españoles, en la exposición del Centenario se expusieron doscientas setenta obras españolas y el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió piezas de Anglada, Sorolla y Zuloaga. Este regionalismo español, no solo influyó en la técnica sino también en los temas de artistas argentinos como Jorge Bermúdez, Fernando Fader, César Bernaldo de Quirós y José Antonio Terry donde aparecían las majas, los mantones y los abanicos. Hay entonces una corriente nacional que defiende el origen fundamentalmente hispano de lo argentino, esto se ve claramente en los discursos nacionalistas de Ricardo Rojas (Majluf y Wuffarden 2013: 14). Aparejado a este regionalismo español, empiezan a aparecer escenas de carácter local relacionadas con la pampa o en el ande argentino, la vuelta a lo propio pasa entonces también por un regreso a lo rural. Así algunos pintores de la época pasaban a establecerse en lugares como Tucumán, Salta y Jujuy, donde la presencia de lo andino y rural era mayor.

---

<sup>70</sup> Resulta muy curioso que en una de sus últimas entrevistas realizada por Carlos Rodríguez Saavedra en 1983, a la pregunta por el futuro del arte en el Perú, él responde que el indigenismo aún tiene mucha fuerza y menciona una frase de Riva Agüero de los *Paisajes Peruanos* que le parece “estupenda”: “Con el indio nos salvaremos o nos hundiremos, pero no podemos ignorarlo sin que esto sea un suicidio”. Esta expresión señala en parte las contradicciones del propio indigenismo peruano, el indio al que se refiere Blas, no aparece como un ciudadano, sino más bien como una carga a la que estamos obligados a considerar.



Entre 1912 y 1913 Sabogal fue alumno de la Escuela de Bellas Artes en Argentina, y luego maestro de dibujo en la Escuela Normal de Jujuy, entre 1914 y 1917. En ambas experiencias se vió influenciado por un contexto artístico donde la búsqueda de lo nacional parecía definirse en dos dimensiones, no necesariamente opuestas. De un lado, un hispanismo como definición de lo argentino liderado por Ricardo Rojas y Manuel Gálvez y, de otro lado, un regionalismo local, que buscaba en lo rural y lo andino la inspiración de lo nacional. Este contexto podemos entender las primeras exposiciones de Sabogal marcadas principalmente por el paisaje, las costumbres regionales y las figuras en primer plano (Majluf y Wuffarden 2013: 15). De esta forma “esa visión algo idealizada de una pintura local, centrada en la idea de las costumbres y la tradición, será la que lo conduzca en su posterior exploración de los temas peruanos” (Majluf y Wuffarden 2013:18).

Desde 1919 hasta 1924 fue una etapa de experimentación para Sabogal a partir de la cual intentó definir su propio estilo y al mismo tiempo una definición de lo nacional. Su primera exposición en la Casa Brandes no hizo sino reafirmar este ánimo hispanista que se había asimilado en Argentina, los tipos andinos tuvieron más bien un rol secundario, frente a los retratos de las señoras de la alta sociedad cusqueña vestidas en traje tradicional y las vistas de la ciudad colonial. En los años siguientes primará en la pintura de Sabogal un criollismo de corte hispanista. Desde el orden oficial y en especial durante las fiestas centenarias el discurso sobre la “Madre Patria” será recurrente. Así, hasta antes de su viaje a México, priman una serie de escenas coloniales y tapadas (1920-1922), alguna de las cuales ilustraron la carátula de la revista *Mundial* en su edición especial de 28 de julio, pintará también una manuela (1922) y algunas devotas de rasgos afroperuanos (1922). Además de su criollismo hispanista, es posible que exista en Sabogal como un signo de sus tiempos, una exploración por definir lo “peruano”, en la medida en que representa una serie de tipos sociales y raciales, como si en todos ellos se definiese algo de esa peruanidad. Una búsqueda que para Sabogal parece quedar más clara después de su viaje a México. Así, durante el viaje asimila el grabado como técnica, se acerca a las artes populares y parece empezar a definir un tono más programático sobre una pintura nacional.

A su regreso en 1923, ilustra la carátula del *Mundial* con una imagen de un fantástico guerrero inca enarbolando la bandera nacional, pinta también *Hilandera* (1923) una mujer andina del valle del Mantaro en donde se inaugura una nueva manera de definir formas anatómicas (Majluf y Wuffarden 2014: 54) y realiza también *Procesión de los milagros* (1923). De forma paralela desde su llegada de México, Sabogal estrecha su relación con el gobierno de Leguía, a partir de una serie de pedidos oficiales. Como señalan Majluf y Wuffarden este es un período de “experimentación y tanteos constantes, signado por marchas y contramarchas, en el que Sabogal acusa fuertemente impacto de lo mexicano, aunque sin hacer tabla rasa de su desarrollo anterior” (Majluf y Wuffarden 2014: 54).

Es en este contexto de marchas y contramarchas en las que se contextualizan estas dos escenas coloniales para el salón Ayacucho. Su vuelta a estos motivos se explica, sin duda, por el renovado hispanismo del Centenario de la Batalla de Ayacucho y porque se trataba de un pedido de Palacio de

Gobierno. Es posible que en el momento de adjudicar a los artistas las etapas históricas, se pensara en Sabogal para lo colonial por su cercano hispanismo de los años anteriores.

El primer lienzo *Siglo XVIII* [Tapadas] [figura 90] se compone de tres tapadas, un aristócrata y un perro pequeño. Los personajes son una representación estándar de “lo virreinal” antes que una búsqueda de expresión propia por parte de Sabogal. Las tapadas, figuras principales del lienzo, expresan sensualidad a través de la cintura estrecha marcada por la saya y los movimientos coquetos. Un aristócrata afrancesado contempla frontalmente a las tapadas y finalmente el perro parece funcionar como un guiño de distinción, como los perros de caza o de compañía que aparecen en algunos de los cuadros de las monarquías europeas especialmente del siglo XVIII. Tanto el perro como el aristócrata son la señal de la presencia europea en tierras peruanas. Lo que llama poderosamente la atención del lienzo es que los personajes aparecen colocados como recortes de figuras pero sin integrarse a la propia espacialidad del lienzo, esta sensación de externalidad se intensifica en la medida en que no hay paisaje o escenario que acoja la presencia de los personajes. La otra sarga *Siglo XVIII* [Escena callejera], tampoco tiene un trabajo de expresión en los rostros, sin embargo, es una obra más compleja que la anterior en la medida en que el mundo colonial es retratado a partir de sus distintos tipos sociales. Además de las tapadas y los aristócratas, aparecen personajes populares como el cargador del carruaje, el músico y la vendedora de frutas, algo así como una especie de costumbrismo deslucido y trasnochado.

Después del salón Ayacucho, Sabogal no volvió a pintar escenas de corte colonial, a partir de 1925 en adelante su desarrollo como artista parece tener dos caminos, aquel en el hay una búsqueda personal como *Varayoc* (1925) y *La Santusa* (1927) y sus constantes pedidos oficiales: intervención en el Panteón de los Próceres a través de unos frescos (1925), el diseño de un casa “estilo incaico” (1926), así como la fuente principal en el Parque de la Reserva y un friso para el Pabellón Peruano en Sevilla (1929). Paradójicamente su proceso de desarrollo de una pintura nacional corre paralelo con su función como “pintor de Estado”, esto explicaría en parte el tono tibio que tuvo la obra de Sabogal para establecer discursos vindicativos o de denuncia. Como ya se ha señalado en varias ocasiones *El gamonal* (1925) parece ser la única obra donde es posible notar un ánimo de denuncia en contra de los abusos de los terratenientes (Ugarte Eléspuru 2005: 19).

Vinatea seguirá con la temática colonial con la obra *Escena colonial en la plaza de armas* [figura 88]. De la primera promoción de artistas de la ENBA él fue, sin duda, un alumno ejemplar, fue el primer egresado en graduarse con medalla de oro, siendo uno de los alumnos preferidos de Daniel Hernández y el artista que gozó de una gran aceptación por parte de la crítica. No formó parte del grupo de Sabogal, como Blas, Codesido y Carvallo, por el contrario mantuvo cierta distancia y autonomía. El desarrollo artístico de Vinatea estuvo fuertemente marcado por su labor como dibujante y caricaturista en la revista *Mundial*, de la cual formó parte desde su fundación en 1920, desempeñándose como caricaturista y director artístico (Majluf y Wuffarden 1997: 23). *Mundial* se editaba semanalmente y Vinatea tuvo a su cargo la caricatura que ocupaba la portada interior, en ella se expresa la posición del semanario en relación a la coyuntura política.

Las caricaturas se volvieron una especie de editorial gráfica en donde quedaba expresado con humor e ironía la posición del semanario en relación a sus gustos cortesanos y su desmedido acaparamiento del poder.

Las dos sargas que Vinatea entrega al salón guardan relación con las primeras obras que presentó en la exposición anual de la ENBA en 1925, donde además de los óleos con densas pinceladas que seguirá trabajando después, se presentan también obras donde premia el dibujo y su carácter decorativo (Majluf y Wuffarden 1997: 27). En *Escena colonial en la plaza de armas* pueden verse los cajones de Ribera<sup>71</sup>, la fuente de bronce, el antiguo palacio Arzobispal e incluso detalles menores como el empedrado, las acequias y los faroles de gas, obras que pertenecen al gobierno de Castilla. En el primer plano de la sarga dos tapadas se dirigen a la iglesia, una de ellas va secundada por una niña negra que sostiene el paño para reclinarse en las oraciones dentro del templo, asimismo aparece una calesa llevando probablemente al virrey, si tenemos en cuenta el escudo. Wuffarden señala que para la escena colonial Vinatea recurrió a varias fuentes visuales que terminó superponiendo desde un conocido grabado colonial hasta fotos de Courret (Wuffarden 1997: 29).

A diferencia de Sabogal en donde el tema hispánico sí tuvo un espacio dentro de su propio desarrollo artístico, en el caso de Vinatea no fue así. La escena colonial que presenta será la única y la última de este tipo a lo largo de su carrera, lo cual recalca el carácter de encargo de la obra. Vinatea describirá su práctica artística como “nacionalista”, una nacionalismo que se alejaba de las exploraciones incásicas de Izcue y más bien defendía una especie de esencialismo entre lo indígena y lo criollo (Wuffarden y Majluf 1997: 335). Para Vinatea, al igual que para Sabogal o Blas, el salón marcó también un cambio de rumbo en las búsquedas artísticas, su viaje a Puno y Cusco en 1925 definirá el estilo de sus obras donde priman escenas de campesinos andinos lejanos al espectador y envueltos en una atmósfera brumosa. Por ello, a pesar de la distancia que intentó mantener con Sabogal, es indudable la influencia que ejerció en él. Lo cierto es que el indigenismo de Vinatea encontró respuesta en el público limeño que esperaba ciertamente una expresión dulcificada y amable de lo andino.

En los discursos de Leguía durante el Centenario de la Batalla de Ayacucho la colonia fue una etapa esencial porque supuso el ingreso a la tradición occidental y, por tanto, nos legó la adquisición de la lengua y la religión. En el salón, además de las dos escenas dedicadas al virreinato aparece retratado un virrey en uno de los medallones, es claro que se trataba de una etapa histórica que no se quiso relegar. Las historias y recreaciones idealizadas la colonia habían sido recreadas principalmente por Ricardo Palma en sus *Tradiciones Peruanas* (1893-1894), seguida

---

<sup>71</sup> Los Cajones de Ribera fueron construcciones coloniales alrededor del Palacio de Gobierno que se destruyeron recién en 1884 y que a decir de los viajeros de la época se trataba de unas tienduchas de madera que afeaban la fachada del Palacio de Gobierno. (Cantuarias 2012)

posteriormente por la hispanofilia de los años de juventud de Riva Agüero y continuada en parte con la nostálgica *La Lima que se va* (1921) de José Gálvez. El virreinato representaba la elegancia y la sofisticación de una ciudad señorial, aunada al estereotipo de la coquetería y el gracejo de las mujeres limeñas. Mariátegui será precisamente quien más critique el ánimo nostálgico y pasadista que se vivía en Lima, el mismo año en que se construye el salón Ayacucho publica un artículo “Pasadismo y futurismo” en *Mundial* donde declara “[...] la colonia no nos ha legado sino una calesa, un caserón, unas cuantas celosías y varias supersticiones. Sus vestigios son insignificantes” (Mariátegui, 2005, p. 260). Para el fundador de *Amauta* el virreinato fue una época de decadencia y huachafería, que nos alejaba más bien de nuestros orígenes andinos, una crítica que retomará Salazar Bondy en *Lima la horrible* (1964) al referirse al virreinato como la “Arcadia colonial” una especie de paraíso de las formas y las medias verdades.

### 3.3 La república: el centenario de nuestra libertad pintado por Daniel Hernández

El tríptico de Daniel Hernández *Apoteosis de los libertadores atravesando los Andes* [figuras 83-85] fue, sin duda, la obra más significativa del salón. Estuvo ubicada en el recinto principal y debido a sus enormes dimensiones ocupó toda la pared frontal, a su vez, fue la obra con la que se finalizaba el recorrido dentro del salón. De otro lado, era la única que no compartía las características formales de las demás, ni en términos técnicos y tampoco por las dimensiones, la diferencia deliberada que se quiso marcar frente a las demás obras era más que evidente. Asimismo, era claro que por la temática histórica de la obra, Daniel Hernández era el artista adecuado para llevarla a cabo, su formación academicista le permitió dar a la obra el carácter verosímil que una obra histórica requiere.

Daniel Hernández es parte de una generación de artistas que junto con Teófilo Castillo y Carlos Baca Flor viajaron al extranjero a formarse. Antes de partir en Lima tuvo como profesor al pintor italiano Leonardo Barbieri, de esta etapa es *La muerte de Sócrates* (1872). Posteriormente, Hernández viaja a Europa y permanecerá diez años en la Academia Española de Roma donde estará fuertemente influenciado por el pintor catalán Mariano Fortuny, tanto en su técnica como en los temas escogidos, esto corresponde a un período que va desde 1874 hasta 1895 en donde priman espacios interiores de temas cotidianos siendo la presencia femenina importante (Villegas 2013: 510). En 1883 Hernández viaja a París donde recibe la influencia Rococó de maestros como Fragonard, Nattier y Wateau (Villegas 2013: 53). A inicios de 1900 empieza a ser conocido cada vez más por sus desnudos femeninos, ganando incluso premios gracias a la representación de sus “perezosas”.



Desde su llegada al Perú en 1918 Daniel Hernández realizó principalmente retratos de encargo de damas y niñas de la aristocracia limeña, así como también pintura de historia como retratos de los libertadores y escenas alegóricas relacionadas con los centenarios (Castillo, “Una visita a la Escuela” 26 de abril *Variedades*, N°582). Hernández, como ya se ha explicado, se volvió muy rápidamente el pintor académico más cercano al régimen, realizará una serie de encargos para las celebraciones, se hará cargo de la ENBA y de la formación de la Pinacoteca de la Municipalidad de Lima en 1925 (Buntinx y Wuffarden 2005:26). En 1921 en el contexto del centenario por la independencia Hernández pinta *Saludo al presidente*<sup>72</sup>[figura 98] y también un retrato de *San Martín*. Dos años después en 1923 y a pedido del Consejo Provincial de Lima Hernández vuelve a realizar un retrato de San Martín [figura 99] y pinta por primera vez un retrato del presidente Leguía [figura 100]. El presidente aparece en gesto de orador y con documento en mano, detrás de él flamea la bandera peruana. Ambos retratos fueron colgados uno al costado del otro en clara actitud dialogante, formando un *pendant* exacto en las mismas dimensiones y compartiendo la misma aura patriótica (Buntinx y Wuffarden 2005: 26) (*Mundial* 12 de diciembre de 1924, N° 238). Villegas analiza la relación entre ambos cuadros planteando que Leguía se apropia de una de las características de San Martín: anunciar la independencia del Perú, gesto en el que comúnmente se retrató a San Martín (Villegas 2013:410-411). A lo largo del Oncenio esta será una práctica visual recurrente, la figura de Leguía se apropia o compara con las virtudes de los héroes patrios, asumiendo así las dimensiones heroicas de los fundadores de la república. En 1924 Hernández pinta *La Capitulación de Ayacucho* [figura 101], un año después realiza un retrato de *Simón Bolívar* [figura 102] y en 1926 el retrato ecuestre de *Francisco Pizarro* [ver imagen 103] que decoró el salón Pizarro de Palacio de Gobierno y en 1929 una copia idéntica del retrato al conquistador para la Municipalidad de Lima. La obra de Hernández con la que participa en el salón será parte de este mismo ciclo de cuadros en donde el pintor se vuelve, quizás sin proponérselo, el artista del Oncenio que ayudó a construir un repertorio visual de héroes patrios y celebraciones nacionales.

En el tríptico *La Apoteosis de los Libertadores* aparecen a caballo y descendiendo desde lo alto de una colina Sucre, Bolívar y Córdova ondeando las banderas de Perú, Argentina, Venezuela y Colombia. La entrada triunfal de los libertadores pone énfasis en el inicio de la vida republicana, mientras que los ejércitos triunfantes artífices de las batallas aparecen en segundo plano y diluidos por la perspectiva. En cada uno de los lados del tríptico, Hernández representa las distintas reacciones que produjo la gesta emancipadora entre la antigua aristocracia colonial y el pueblo: “A los dos lados están la alegoría del pueblo peruano complacido viendo y aplaudiendo a sus Libertadores, y la de la destronada nobleza colonial, con un gesto egoísta de pesaroso e inconforme rechazo a las banderas y a los héroes de la naciente República” (Saavedra 1925:13). Un juicio similar tendrá Gay “Desde un mirador, de puro estilo colonial, dos figuras contemplan la entrada de la triunfal cabalgata: la nueva generación representada por la criolla lozana que se

<sup>72</sup> *Saludo al presidente* es una obra que narra la ceremonia de presentación de las delegaciones extranjeras ante el Presidente al Perú en el marco del inicio de las fiestas en conmemoración del primer centenario de nuestra independencia. La escena central está dominada por el efusivo saludo que el general Mangin alcanza al presidente Augusto B. Leguía.

precipita con júbilo a la balastrada para contemplar el desfile, mientras la vieja marquesa, representación del antiguo régimen, se mantiene retirada dignamente aristocrática, erguida, como ocaso esplendoroso del mundo que se despedía...” (Gay 1925: 79). Efectivamente, las descripciones de Saavedra y Gay representan con bastante claridad las dos miradas sociales frente a la gesta emancipadora: desde una precaria escalera pobladores andinos miran con sorpresa la llegada de los libertadores y, desde el lado opuesto del tríptico, una joven aristócrata se asoma desde su balcón con curiosidad, mientras que la mujer anciana se mantiene lejana y desconfiada frente a los acontecimientos.

La contraparte de estas actitudes divididas frente a la independencia, se plasma precisamente en la parte central del tríptico, ahí aparece la multitud reunida quien ve llegar a los libertadores con algarabía y sorpresa. Sin duda, esta es la sección más interesante de la obra, porque en ella parece vislumbrarse la escenificación de un nuevo relato sobre la nación. Así, en esta multitud aparecen en el plano principal mujeres con mantillas y peinetas, una representación de la tradición hispana y hacia un costado y de manera secundaria una mujer andina llevando a su niño en la espalda y un hombre afroperuano vendiendo frutas, en ese mismo espacio una especie de chalán a caballo con capa y sombrero. Hay un sin duda una actitud manifiesta de Hernández de señalar un antes y un después de la independencia. Así, a los lados laterales del tríptico se encuentra el antiguo Perú y en la parte central la nueva nación, racial y culturalmente diversa y congregada compartiendo el nacimiento de su independencia. Algunos autores como Villegas han leído la diversidad racial de esta obra de Hernández como un hito que funda una nueva mirada sobre la nación:

“Era una escena costumbrista que constituía un hito fundacional de una nueva mirada o concepción de país. [...] Con ello se superaba el antagonismo dicotómico entre lo criollo y lo indio y se proponía una justificación histórica circunscrita al ámbito mestizo a través del costumbrismo criollo como aglutinante de las mezclas” (Villegas 2013: 435).

Esta mirada de la obra de Hernández debe ser analizada con atención, desde nuestra perspectiva plantea una visión excesivamente optimista y, al mismo tiempo, hace un uso de los términos “criollo” y “costumbrista” fuera del contexto de los años veinte. El costumbrismo no fue durante mediados de la década del veinte una corriente que primara en las artes plásticas o la literatura, como sí lo fue durante el siglo XIX a través de autores como Pancho Fierro, el académico Ignacio Merino o el viajero J.M. Rugendas, que al construir una serie de tipos sociales ayudaron a consolidar una imagen de lo nacional. Durante la segunda década del siglo XX existe, aunque ya en despedida, una tradición costumbrista marcada por Ricardo Palma, Manuel Gamarra escribió *Cien años de vida perdularia* (1921) una sátira costumbrista de la sociedad peruana y José Gálvez publicó *Una Lima que se va* (1921) en donde se premia una mirada nostálgica frente a los grandes cambios que empieza a sufrir la ciudad y el ingreso de costumbres americanas (Gómez 2007: 150). Por el contrario, en las artes plásticas en la década del veinte parece estar definiéndose con más fuerza una visión antagónica entre lo indígena y lo hispánico. Artistas como Sabogal proponen primeros planos de habitantes andinos, Vinatea imágenes de hombres andinos lejanos y Blas propondrán miradas festivas. Mariátegui señalará *En los siete ensayos* que somos una nacionalidad en formación, donde aún pervive la “dualidad de una raza y de espíritu [...] en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de

los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población” (Mariátegui 1977: 330). Visiones como las de Mariátegui pervivieron a lo largo de la década del veinte.

De otro lado, es interesante notar como el significado de la palabra “criollo” tiende a variar en esa dirección que señalaba Mariátegui. Mientras que hasta inicios del siglo XX lo criollo era usado como sinónimo de lo nacional a partir de la década del veinte se instaura su uso como contrario a lo andino (Gómez 2007: 141-153). Recién en la década del treinta artistas como Blas empiezan a proponer imágenes de un criollismo citadino alrededor de la representación de una serie de fiestas y jaranas populares.<sup>73</sup>

Desde nuestra perspectiva el tríptico de Hernández nos muestra una narración que plantea un “antes” y un “después” de la gesta emancipadora. El “antes” se encuentra hacia los lados del tríptico donde, desde lados opuestos, tanto los jóvenes andinos y la joven hispana miran con sorpresa y expectativa la llegada de los héroes libertadores. Es interesante notar como estos jóvenes miran la llegada de los héroes desde lados opuestos, pero miran el mismo hecho con una actitud parecida. La única que parece diferir es precisamente la anciana que se encuentra del lado hispano y que representaría, a diferencia de la juventud, una mirada recelosa y desconfiada del proceso emancipador. Por el contrario, el “después” sería la llegada de los tres héroes a la ciudad, aquí ya no existen los lados opuestos, la nación aparece representada en su diversidad “arquetípica” como una unidad en donde todos aparecen juntos: negros, andinos, blancos y criollos. Sobre esta diversidad hay varios detalles que llaman la atención y que nos hacen pensar que esa superación del “antagonismo dicotómico entre lo criollo y lo indio” a la que alude Villegas no es del todo cierta. Llama la atención que la mujer andina y el hombre negro que aparecen en el primer plano del lienzo, den la espalda al espectador. Son dos estamentos relegados que aparecen en un primer plano pero negándoles la individualidad que otorga el rostro. Ciertamente, hay un doble juego, se los presenta y al mismo tiempo se los esconde. Todo lo contrario sucede con las mujeres de mantilla y peineta que aparecen en el primerísimo plano del lienzo, estas mujeres se exhiben sonrientes y coquetas mostrando gracia y belleza a través de las telas de sus trajes y de las flores que las acompañan. Podríamos decir entonces que después de la gesta emancipadora efectivamente todos están presentes, pero al mismo tiempo sus presencias develan ausencias como las del rostro. En este sentido, la diversidad aparece más bien como una especie de cuota de corrección política, pero no como un “hito fundacional de una nueva mirada del país” donde se superara la dicotomía entre lo hispano y lo andino. Finalmente, pensamos que tampoco es viable entender el tríptico de Hernández desde la lógica del mestizaje, ya hemos mencionado que en la década del veinte el mestizaje podía ser visto con recelo. Para los hispanistas de viejo cuño el mestizaje podía significar un retroceso racial y para los indigenistas recalcitrantes un camino para acabar con la pureza de la raza de bronce. Así, el mestizaje no era todavía un discurso de uso común y aceptado. El que todos apareciesen juntos en el tríptico de Hernández no nos tiene que hacer pensar que estuviesen dispuestos a mezclarse.

### 3.4 DISCURSOS FINALES SOBRE EL SALÓN

Además de la belleza del lugar, los escasos reportajes de la prensa y los testimonios de los cronistas resaltan el carácter nacional e histórico de las sargas. Rogelio Sotela, el poeta y abogado de la delegación costarricense, subraya el carácter “peruano”: “Cerca de la media noche se dio comienzo al desfile que se iniciaba el señor Presidente en un salón de no menos de setenta y cinco varas de largo, cuyos flancos estaban pintados al fresco de **motivos peruanos**” (Sotela 1925: 113) y el español Gay Forner pone énfasis en el salón como testimonio histórico de la confluencia de dos tradiciones: “Parecían contemplar, dentro de su fría mudez, unas y otras figuras, la obra de los siglos que fundieron la humanidad viva, que se agitaba en los salones palaciegos de hoy, **heredera de ambas sangres y de dos almas**” (Gay y Forner 1925: 79). Mientras que Carrasquilla algo más aguzado que los demás señala la producción intencional de un pasado: “[Leguía] convirtió uno de los patios interiores, en salón decorado con escenas de la Conquista y la Independencia. Y es de admirar la habilidad de los artistas en **“fabricar antigüedad”** (Carrasquilla 1925: 32). El testimonio de Carrasquilla es interesante porque su admiración por la “antigüedad fabricada” revela el carácter de artificio de las obras, hay en ellas un componente de verosimilitud, pero no necesariamente de verdad. Finalmente, las sargas y el salón tenían que transmitir la idea de un pasado que al mismo tiempo resulte legítimo. Carrasquilla descubre precisamente este carácter intencional/fabricado del salón que busca reflejarse a través de las sargas y la arquitectura.

El salón no solo tenía interés en ser bello sino en presentar a los visitantes extranjeros y nacionales un panorama creíble sobre la historia del Perú. Desde nuestra perspectiva se construyó un relato muy particular, que es el eje ordenador del programa iconográfico: el de la totalidad no conflictiva y que coincide con los discursos del Centenario analizados en el primer capítulo. Recordemos entonces que durante las celebraciones patrias primó un sentido de concordia entre los países, un reconocimiento a España como la “madre patria” y al mismo tiempo una ausencia de conflicto entre cada una de las etapas históricas peruanas. Así, el incanato representaba un pasado glorioso e imperial, el virreinato nos legó la lengua, la religión y la república fue el nacimiento “natural” de una nación. Pauline Antrobus, realiza una de las escasas interpretaciones sobre el salón, planteando que el relato histórico que se construye a través de las sargas intenta transmitir sustancialmente un sentido de continuidad:

---

<sup>73</sup> Una de las críticas más duras con las que tuvo que combatir el indigenismo de los años treinta fue su imposibilidad para dar cuenta de la diversidad cultural y racial del país, dibujando únicamente al poblador andino. Blas pronto se defendió señalando que era el “Perú integral” lo que le interesaba (Majluf y Wuffarden 2010: 14), empezando a pintar también cuadros con escenas de la costa como jaranas criollas y paisajes de la selva.



“El patrocinio del Estado con la Escuela de Arte culminó en 1924, cuando Leguía encargó al personal y a los estudiantes diseñar y decorar la nueva Sala de Recepciones del Palacio de Gobierno. Leguía afirmó que la ornamentación neo peruana de la sala diseñada por Piqueras y las pinturas que recubren sus paredes constituyen un renacimiento cultural. En este reconocimiento de las raíces pluralistas del Perú, se omitieron las referencias a la Conquista, planteándose un sentido de continuidad. De esta manera, la cultura peruana ha evolucionado sin disyunción y coacción” (Antrobus 1997: 209)

La apreciación de Antrobus sobre la omisión de la conquista como un hecho violento es correcta, pero lo cierto es que la omisión del conflicto no se circunscribe a la conquista sino al relato de las distintas etapas históricas que aparecen en el salón. En el cuadro de Hernández, por ejemplo, donde se retrata la gesta emancipadora se omite el enfrentamiento, las tropas victoriosas se difuminan en el cuadro y lo que se premia es la victoria política (los libertadores marchan al encuentro de la población) antes que la victoria bélica. Autores como Wuffarden reconocen que esta especie de secuencia temporal armoniosa y natural se produce más bien entre todas las etapas históricas: el incanato, la colonia y la república (Wuffarden 2003: 45). Efectivamente hay en las sargas del salón una omisión expresa del conflicto, la celebración del Centenario no era el festejo de las victorias bélicas de uno sobre otros, sino la fiesta de hermandad de las naciones liberadas. Leguía era consciente que su posicionamiento geopolítico no se lograría con una retórica que hiciera énfasis en las diferencias y las discordias.

Si bien la ausencia de conflicto es una característica en la narración de las sargas es posible señalar una intención mayor en el programa iconográfico, el que nosotros hemos llamado totalidad no conflictiva. En *Ciudad y campo* se recoge esta idea:

“La numerosa concurrencia que asistió a esta fiesta pudo constatar la belleza y derroche de arte de cada una de sus partes [...] Constantemente acuden numerosas personas al Palacio de Gobierno en su deseo de conocer y admirar con detención este salón de 1, 200 metros cuadrados, que encierra en sí, la importancia de un **museo nacional**. Es sin duda, una de las obras más bellas que se han hecho para los festejos centenarios [...]” (Clovis, “El nuevo Gran Salón del Palacio de Gobierno” En: *Ciudad y campo*, enero de 1925, n°4, pp. 26-27.)

---

<sup>74</sup> Sobre el particular consultar sobre el capítulo 1, en especial, los discursos de la Batalla de Ayacucho.

De la cita nos interesa la idea del salón como un “museo nacional”. De un lado, el salón fue visto como un espacio que resguardaba, conservaba y exhibía obras de arte valiosas pero, al mismo tiempo, como el espacio que exponía una narración organizada y sistemática sobre los objetos dentro la historia de un país. Los museos tanto en Europa como en Latinoamérica pasaron por distintas fases, en la primera etapa los museos europeos expusieron las riquezas de sus grandes imperios y el poder de sus conquistas, frente a la exhibición de extrañeza o primitivismo de los pueblos conquistados. Mientras que en Latinoamérica, las ex colonias desean reforzar precisamente su idea de nación siendo los primeros museos “gestores del nacionalismo” (García Canclini XXX: XXX). No es casual que durante el Oncenio de Leguía se construyeran una serie de museos: el Museo de Antropología, el Museo de la Breña y el Museo Bolivariano. A diferencia de estos museos donde se examina una etapa de nuestra historia, el salón apareció como un “museo nacional”, es decir, las imágenes que se expusieron daban entonces una visión no solo armónica, sino total de nuestra historia. Por supuesto, el salón no podría ser considerado un museo en su sentido más estricto, de hecho, una de las consideraciones del museo es ser un espacio público, algo que Leguía no buscó como objetivo principal.

Esta pretensión de totalidad tiene sentido, si pensamos que fue construido pensando en que nos visitarían delegaciones extranjeras tan cercanas como Colombia pero tan lejanas como el reino de Siam. En este sentido, el salón debería poder transmitir no solo concordia y armonía, sino también una visión de conjunto sobre la historia del Perú que trasmitiese una narración creíble y ordenada de nuestra historia.

En términos plásticos este relato de totalidad armónica (que vendría a ser el programa iconográfico del salón) aparece contada desde el plafond de Hernández: el Inca es nuestro Helios local, que nos asegura entonces el porvenir de una historia regia que será contada dentro del salón. Ya dentro del salón aparecen las sargas incásicas de Izcue; la colonia con las tapadas y los aristócratas de las sargas de Sabogal; y la república, representada en la obra principal del salón, con la entrada apoteósica de los héroes marcando el inicio de una nueva etapa; y el Perú “actual” se ve reflejado través *La Cashua* y *Procesión de cuaresma* ambas de Blas, *Las tejedoras* de Izcue y *Las fruteras* de Vinatea. En las sargas de Blas e Izcue aparecen imágenes idealizadas de un mundo indígena feliz, sano y piadoso, mientras que en *Las fruteras* aparece más bien el Perú costeño, en su versión de la abundancia y la belleza, reflejado en las frutas y las mujeres. Y finalmente, pero no menos importante, en este recorrido narrativo, estarían también los medallones. En ellos, incluso más que en las sargas, es posible ver una narración cronológica organizada. En *Las crónicas de Lima*, una de las mejores crónicas de la época, José M. Saavedra declara que:

“Los flancos del salón, están íntegramente pintados al fresco en cuadros de motivos peruanos: el imperio incaico, la conquista y la república. De Manco Cápac a Atahualpa. De Pizarro a Torre Tagle y Riva Agüero. De Bólvivar y Sucre, a Leguía. Allí aparecen la historia, las costumbres, los hechos más notables del alma nacional del Perú al través de **todas sus edades...**” (Saavedra 1925:13) [énfasis agregado]

Saavedra se refiere a las sargas como “cuadros pintados al fresco” que reflejan las tres etapas históricas. De otro lado, menciona de manera cronológica la aparición de personajes de nuestra historia, que con seguridad, podríamos afirmar que se trata de las imágenes en los medallones. La cita es fundamental porque Saavedra como espectador directo del salón señala que en el salón estuvo la historia del Perú a través de “todas sus edades”, lo que confirmaría la hipótesis de una narración de totalidad. De otro lado, llama la atención que Leguía sea parte del relato de las grandes glorias de la historia peruana, sin duda, logra crear un relato creíble donde él, junto con los otros héroes, estaban fundando un nuevo Perú. Así como cuando recibe a los invitados delante del cuadro de Hernández.

Sin embargo, si bien en las sargas están representadas todas las etapas históricas, hay dos hechos que llaman la atención, por un lado, cada una etapa se representa en desconexión o aislada de la otra y, de otro lado, no aparecen siempre organizadas de forma cronológica. Desde nuestra perspectiva, el aislamiento temporal entre cada etapa histórica posibilitó la idealización de cada una de ellas. Así, lo colonial fue lo elegante y coqueto; lo incaico representó lo imperial y poderoso y la república como un conjunto heroico, pero también alegre y pródigo. Efectivamente, se trata de una visión de conjunto que no solo evita el conflicto sino también la posibilidad de retratar la complejidad del encuentro entre cada etapa, una especie de pequeña “nación” se representa en cada una de ellas. Hacer dialogar y confluir estas distintas etapas históricas, sin presentar el conflicto, hubiese sido muy arriesgado o evidentemente artificial. En relación al orden de las sargas, llama la atención que no fueran expuestas siguiendo un orden cronológico estricto. Por ejemplo, en la primera antesala estuvo *La escena colonial* de Vinatea y podría haber estado también *Paisaje Andino* de Wenceslao Hinostroza o *La Ofrenda* de Izcue, es decir, empezaríamos con la colonia para pasar luego al incanato en la segunda antesala (donde sí parece ser un espacio únicamente dedicado a los incas) y, finalmente, en la sala principal del salón convive el presente indígena con las sargas de Camilo Blas, mirándose frente a frente, la sarga de Izcue y el personaje desconocido (quizás de temática similar) y los dos cuadros de Sabogal de la colonia uno enfrente del otro. Hay entonces en el salón una pretensión de totalidad, pero no que aparece expuesta en un orden cronológico estricto. Ahora bien, es posible también que el orden de las sargas cambiara a lo largo del tiempo.

Si el programa iconográfico del salón es visto a partir del recorrido personal de los artistas y en función de los primeros años de enseñanza de la ENBA, el año 1924 marca un periodo de transición, donde la plástica de filiación más criolla y nostálgica empieza a diluirse y cobra más fuerza el discurso indigenista (Majluf y Wuffarden 2013: 62). El viraje gradual de las exposiciones anuales, especialmente la de 1923 demuestran este giro. Desde este punto de vista en la vida de los jóvenes artistas como Izcue, Hinostroza y Blas, el salón representa un período de búsqueda y definición personal. Por eso, en algunos casos, sumado a que se trata de obras por encargo, las producciones de los jóvenes tendrán una impronta naciente y una búsqueda de sus propios recorridos artísticos posteriores. En algunos casos como Blas, *La cashua* será el inicio de un estilo que profundizará, mientras que en el caso de Izcue supondrá el alejamiento de la pintura y más bien un desarrollo cada vez mayor del uso de la iconografía prehispánica aplicada al diseño. En el caso de Vinatea los dos lienzos que presentó formaron parte de un estilo en el cual no profundizó. Sin embargo, llama la atención que en la misma época en que entregó las sargas para el salón, pintó

tres acuarelas para *Mundial* que formaron parte de una serie que se llamó *Las grandes etapas de nuestra historia*, siendo éstas: el imperio incaico [figura 104], la conquista [figura 105] y la república [106]. En términos formales estas acuarelas tienen un estilo similar a *Las fruterías*, lo que reafirma que este tipo de trazo estuvo más relacionado con sus encargos gráficos que con su obra personal.<sup>753</sup> El caso de Sabogal, no fue distinto, aunque en él hubiese un recorrido mayor al de sus alumnos, en su propia historia personal el periodo en que se realiza el salón evidencia la búsqueda de un estilo propio (Majluf y Wuffarden 2013: 53-59). Esta transición estuvo marcada por su viaje a México en 1922 y por los viajes al sur del país que realiza en 1924 con su discípulo Camilo Blas. A excepción, de la obra de Hernández, las sargas que se exponen en el salón no serán obras de gran relevancia en las carreras artísticas de los jóvenes alumnos de la ENBA.

El desarrollo del indigenismo plástico y el indigenismo de Estado, no fueron siempre en el mismo sentido, aunque en el salón sí es posible encontrar algunos puntos de contacto. A diferencia del movimiento indigenista mexicano donde hubo una filiación política de izquierda y un claro discurso de denuncia, en el caso del salón la aparición de lo indígena está mediada fundamentalmente por dos visiones que niegan la denuncia o el reclamo. En el caso de *Las tejedoras* de Izcue o de *Paisaje Andino* de Hinojosa se premia la representación de un indio bueno, pero ciertamente lejano e inasequible, casi fuera de la historia. Mientras que en *La Cashua* los campesinos de Blas sonríen, se alimentan y bailan, el campesino andino aparece en una especie de arcadia vital que premia la abundancia y la alegría. Sin duda, esta es también parte de la mirada que se quiso premiar durante las celebraciones centenarias de 1924. Como mencionó Leguía no quería un indio quechua fatigado, inutilizado por la coca, sino por el contrario “un indio robusto, alegre, sano y satisfecho de su día”. Estos deseos de Leguía se reprodujeron en parte en el salón, en las sargas no aparecieron los malos tratos de los gamonales o los levantamientos campesinos, se enfatizaron fundamentalmente estereotipos “positivos”. En el contexto de una celebración patria era evidente que el gobierno eludiría mostrar, especialmente ante los extranjeros, las reales condiciones de vida del hombre andino. Sin embargo, lo que llama la atención es que los años posteriores a 1924 el indigenismo en su variante plástica, se mostró despolitizado y ciertamente poco interesado en denunciar los agravios en los que vivía el poblador andino (cita Sabogal). Hubo más bien un acercamiento a veces idealizado otras veces paternalista, miradas que con distintos énfasis y objetivos también compartieron con el proyecto de la Patria Nueva.

Ahora bien, mientras que el indigenismo plástico tendió a plantear, hacia la segunda mitad de la década del veinte, una especie de dualidad antagónica entre lo hispánico y lo indígena, en los discursos del Estado fue usual pasar de un hispanismo conciliador a un indigenismo incásico y populista. Aunque paradójicamente en ambos casos fue complicado poder imaginar un país mestizo, tanto desde el Estado como desde la plástica. El interés de Leguía era incorporar al

<sup>753</sup> Es interesante notar como estas acuarelas vuelven sobre tópicos comunes en la época, la fortaleza y poderío del imperio incaico representado en sus fundadores; la abundancia y serenidad de la república, aparece Bolívar con el torso desnudo y rodeado de mujeres con frutos en las manos. Sin embargo, la época colonial, a diferencia del salón, es representada como un acto violento, aparecen los conquistadores a caballo con lanzas y espadas enfrentándose a los desarmados indígenas. De esta imagen, podemos inferir que el discurso centenario de Leguía de la conquista como un hecho natural y pacífico, era claramente un “discurso de exportación” circunscrito a las celebraciones centenarias. Evitar la guerra a toda costa era necesario en una fiesta de hermandad de los pueblos.



indio a la vida nacional y probablemente el mestizaje no era un discurso efectivo ante el poblador andino y quizás tampoco la fuese ante las nuevas burguesías, donde la “simbiosis de razas” podía resultar más que un signo de progreso un signo de degeneración como pensaba por ejemplo Luis Eduardo Valcárcel (1978: 10). En el caso de la plástica este discurso empezó a cobrar más presencia a partir de la década del treinta donde lo nacional empieza a ser concebido desde una pluralidad más compleja (Camilo Blas) y no necesariamente desde miradas antagónicas.

Las sargas del salón Ayacucho a partir de su doble naturaleza: la de encargo oficial y obra perteneciente a la ENBA, nos permite ver la complejidad del panorama político y cultural de mediados de la década del veinte. Mostrando que las visiones puramente dualistas y esquemáticas de la relación a un hispanismo -reaccionario y conservador- y un indigenismo –progresista y moderno- son bastante limitadas (Majluf y Wuffarden 2013:74), en la práctica muchos de estos discursos, aparentemente puristas, transaban o dialogaban con una realidad más compleja, precisamente porque la definición de lo nacional aparecía como una interrogante en construcción.



## CONCLUSIONES

En la introducción, haciendo uso de una idea de Foucault, señalábamos que los espacios son también lugares donde se tejen poderes y saberes. Es decir, la manera en que se configura un espacio (público o privado; fastuoso o modesto, etc) supone la construcción de un discurso. El salón en este sentido funcionó como un laboratorio en donde es posible ver dos grandes discursos: el del Estado y, por ende, la interpretación de las obras y de la arquitectura como encargos oficiales que reflejan una estética y una política del régimen en el contexto de las fiestas centenarias y, de otro lado, el salón dentro de la historia del arte peruano, en este sentido, las obras son vistas a luz de los recorridos plásticos y estéticos posteriores de cada uno de los artistas y dentro la corriente estética dominante a partir de mediados de los años veinte, el indigenismo.

A lo largo de la tesis hemos defendido la idea de que los discursos centenarios de Leguía son posibles de ser rastreados en el salón. En ese sentido, la lógica de las fiestas como un espacio de concordia y, al mismo tiempo, de aceptación de todas nuestras etapas históricas, podría verse reflejado tanto en las sargas como en el espacio arquitectónico. Partiendo de la premisa probada que se trataba de obras que fueron hechas como parte de un encargo oficial expresamente para ser puestas en el salón. Desde nuestra perspectiva sí es posible reconocer en el salón ambos discursos. El de la concordia, expresado a través de la ausencia del conflicto, no hay en el salón una sola sarga, lienzo o decoración arquitectónica que represente un momento bélico, no podía serlo si se trataba de una fiesta de hermandad de los pueblos. De otro lado, esta idea de valorar todas las etapas históricas parece también verse reflejado en el salón. Una de las secuencias en donde es posible ver esto, y que se ha logrado demostrar a través de las nuevas fotos encontradas, son los medallones encima de las puertas: así al inicio del recorrido aparecen dos medallones el Manco Cápac y Mama Ocllo, posteriormente en el salón principal nos encontramos con un virrey y con un héroe republicano. Ambos personajes no han sido identificados, pero por su vestimenta es claro que pertenecen a dichos períodos, presumimos que en el salón dos (aquel sobre el que menos información tenemos) aparecían las siguientes dinastías de incas. En este sentido, la cita de Saavedra es clave porque a pesar de no contar con evidencias visuales, su narración plantea claramente un interés del Estado peruano por plantear una historia a través de “todas sus edades”.

En las sargas el recorrido es menos lineal en el sentido que no hay un camino del pasado hacia el presente, como una especie de línea del tiempo. Por eso podemos ver en el inicio del salón la sarga de Vinatea *Escena Colonial* (donde están los medallones de Mama Ocllo y Manco Cápac) y en el recinto principal todas las etapas juntas sin mayor orden *La ofrenda* como lo prehispánico, *Las tapadas* representado lo colonial, *El paso de los libertadores* como la figuración de los albores de la república y los cuadros de Camilo Blas como el presente del mundo indígena, su aparición en el espacio no guarda un orden lineal, pero sí representan la totalidad de las etapas históricas.

Porqué utilizar estas retóricas y no otras, qué ganancias veía en ellas Leguía. Recordemos para quién y para qué fue hecho el salón. El salón no estuvo dirigido principalmente al público peruano, sino las 31 delegaciones extranjeras. En este sentido, el salón no fue un espacio de “evangelización” o “pedagogía” del discurso de la Patria Nueva alrededor del progreso, del trabajo o la modernidad; fue más bien un espacio donde Leguía pretendió presentar el país a partir de su historia generando una narrativa nacional de “exportación”. Las sargas no tuvieron una

intención pedagógica sino más bien alegórica, cada etapa histórica representaba un valor que era posible admirar en la historia del Perú y que la Patria Nueva buscaba representar. Así, el incanato era la representación de un linaje regio, fuerte y poderoso que construyó una gran civilización; la conquista, fue una etapa que nos trajo la lengua y la religión y la república un proceso natural de autonomía donde héroes valerosos y magnánimos dieron su vida. El epítome de esta “historia natural” se encarnó en el cuadro de Hernández donde aparecía la nación acrisolada y diversa recibiendo a sus héroes que traen la buena nueva. Para aquellos que no nos conociesen estaban ahí todas las etapas históricas, en su representación pacífica e idealizada. Y, al final del recorrido, Leguía los esperaba para saludarlos y estrecharles la mano, apareciendo junto a los héroes de la independencia, aquellos nos dieron la libertad y aquel vuelve a fundarla en su proyecto de la Patria Nueva. El salón entonces era un espacio donde se pretendió dar a conocer el origen de la historia nacional, sus etapas de transición y su nuevo comienzo con Leguía. Este fue un gesto muy propio del Oncenio y del mismo Leguía quien astutamente capitalizó “lo mejor” de todas las etapas históricas porque cada una de ellas representaba una “alianza” con un grupo étnico y social particular. Esto representó una perspectiva distinta, aunque breve de ver la historia nacional, si como menciona Rebeca Earle (2008), las élites estuvieron siempre en la necesidad de preguntarse a qué pasado rendían homenaje; en el caso del Centenario de Ayacucho, Leguía decidió que la Patria Nueva sería una especie de síntesis de todas estas etapas.

Ahora bien, en principio, esta línea interpretativa no coincidiría con la arquitectura del salón donde más bien lo que busca Piqueras es la fusión entre lo español y lo prehispánico, mientras que en las sargas hay una separación muy precisa de cada etapa histórica. Efectivamente, en la arquitectura Piqueras tuvo el sueño de inaugurar una arquitectura propiamente peruana que fuera el resultado de la mezcla de estas dos tradiciones. Él mismo reconoce, como hemos visto en el capítulo dos, que el salón no fue un buen resultado de esta búsqueda, como sí lo fue el Pabellón Sevilla. El resultado, como ya hemos probado, fue la superposición de elementos decorativos prehispánicos sobre estructuras arquitectónicas occidentales. Más allá de la creación fallida que fue el neoperuano en el salón, lo que es importante mirar es la convivencia de dos discursos estatales en el mismo recinto: la aceptación de todas nuestras etapas históricas y el de la fusión, como una representación del mestizaje. Desde el Estado esto fue posible porque el discurso del mestizaje tenía distintos usos y formatos. Para las fiestas centenarias y la representación oficial, tanto dentro del Perú como fuera, el neoperuano era el estilo ideal porque premiaba el discurso de la fusión antes que el de la contienda. Al mismo tiempo permitía construir una memoria oficial alrededor de un pasado glorioso y generaba la ilusión de la inclusión de lo indígena, al menos en lo decorativo. Ahora bien, en términos políticos y sociales esta fusión era bastante más complicada<sup>4</sup>.

De otro lado, es interesante notar como el neoperuano puesto en el salón, perdería para algunos su carácter “progresista” (a diferencia del neocolonial que sería “conservador”). En este caso, se entiende progresista como una especie de arquitectura que, emparentada con el indigenismo, reclamaría justicia social y reconocimiento para los indígenas, es decir, el estilo sería también una

---

<sup>4</sup> Leguía negó que el indio sea un ser racialmente degenerado pero, al mismo tiempo, promovió la migración de italianos, franceses para ayudar a mejorar la raza. Es claro entonces que el mestizaje era un tema complejo, ¿sino era una raza “degenerada” porque era necesario “mejorarla”? Desde las teorías evolutivas el mestizo podía ser visto como un indio evolucionado pero, desde el discurso de la hibridez, el mestizaje podía ser visto como una degeneración peligrosa para la sociedad (De la Cadena 2008:100). Estos últimos encontraban en el mestizaje una condición racial-cultural deformante mientras que sus defensores pensaban que se trataba de un producto excelso y mejorado. Ya hemos visto como Mariátegui y Mayer no ven el mestizaje como una realidad, hay algo de esa mezcla que les parece falso y poco real. Lo que prima en estos dos intelectuales es la defensa del indígena en oposición del hispano colonizador, hablar de una situación de convivencia era demasiado pronto e irreal.

apuesta ética y política. Por lo menos en el neoperuano de Piqueras Cotoí no vemos que ese haya sido el centro de su propuesta, sino más bien la construcción de un *estilo peruano*. Precisamente, es así como podemos entender la aparición del neoperuano como una arquitectura fundamentalmente de Estado, porque no premiaba la denuncia o la reivindicación combativa, sino más bien, *conservaba* e incluía tanto lo indígena y lo hispánico, desde una visión que premiaba las formas antes que lo político. Es ahí donde entonces donde podemos encontrar una relación de continuidad con las sargas, en ninguna de las escenas que se representan en el programa iconográfico del salón plantean una situación “incómoda”, las escenas son dulcificadas a través de la leyenda, la mistificación, la representación bucólica o más bien festiva.

Ahora bien, analicemos la segunda perspectiva, es decir, el salón como un espacio que muestra al arte como una práctica social profesionalizada y, al mismo tiempo, como un espacio de transición en los lenguajes plásticos de cada uno de los participantes. El salón representó un espacio donde puede verse un proceso de institucionalización y profesionalización del medio artístico. El salón representó para la ENBA su primer encargo oficial. A la cabeza de Hernández mostraba sus logros técnicos y estéticos a través de su primera promoción de artistas. En términos concretos el gesto más saltante de la presencia institucional de la ENBA fue la aparición de la leyenda “Talleres de la ENBA” en cada una de las sargas. A través de la leyenda se reforzaba el carácter institucional de las obras y se evidenciaba el carácter moderno y culto de Lima que, como las grandes capitales del mundo, tenía una escuela de Bellas Artes. De otro lado, esta primera generación de jóvenes artistas se diferenciaba de los “diletantes” del pasado, el paso por la formación académica les daba una condición distinta. No menos importante nos parece recalcar cómo a partir de la consolidación de la ENBA, el arte empieza a tomar mayor relevancia en la “esfera pública”, es decir, el gusto estético y la educación artística, dejaron de ser únicamente propiedad de una élite o del Estado para convertirse también una actividad de las nuevas clases medias. Es importante, recalcar que cuándo a Hernández se le pregunta cuáles fueron sus objetivos en la ENBA, él contestó que además de instruir a los alumnos, su gran reto era formar el gusto estético en el público. (Clodo Aldo, 1923, *Mundial*, n° 142).

En relación al recorrido particular de cada artista, el salón representa en general (a excepción de Hernández que estaba en la etapa final de su vida) un momento de transición y exploración, que puede entenderse claramente por la juventud de los artistas. Por ejemplo, Vinatea no volverá a pintar representaciones estilizadas y modernistas como las que presentó al salón; del mismo modo que la temática hispanista no será el tópico central en la producción plástica de Sabogal; mientras que Izcue seguiría un tiempo más con un incaísmo legendario sobre el lienzo, pero prontamente utilizará la iconografía prehispánica a las artes utilitarias y decorativas. El caso de Camilo Blas es distinto, éste sí profundizó con un indigenismo alegre y costumbrista que se avizora en *La Cashua*. De esta forma, en términos plásticos el salón aparece como un lugar de transición tanto en la vida de los jóvenes artistas como del propio Sabogal. En este proceso, los viajes que iniciaron un año después Vinatea, Sabogal y Blas a la sierra sur del Perú fueron experiencias iniciáticas que marcaron sus búsquedas posteriores sobre lo indígena. En el caso de Blas a través de una profundización a este acercamiento festivo; en Vinatea mediante una aproximación bucólica y distante de lo indígena y en Sabogal un acercamiento al rostro indígena desafiante y solemne.

Podríamos decir entonces que, a partir de 1924, el indigenismo empezará un proceso de consolidación progresivo. De hecho, al año siguiente en 1925, Sabogal pintará sus cuadros más representativos *Indio de Paucartambo*, *Varayoc de Chinchero*, *El gamonal*, *India del Collao* y *Cruz de Velacuy*. En 1926 pintará *El recluta*, *La mujer del Varayoc* y *el Arquitecto quechua*. Estos cuadros

emblemáticos de Sabogal, inmediatamente posteriores al salón, marcan el inicio de una nueva historia en la plástica peruana que tuvo un momento de auge durante la década del treinta cuando Sabogal asume la dirección de la ENBA en 1932 y que será el discurso casi hegemónico de la plástica peruana hasta la aparición del salón de independientes en 1937 (Carlos Quípez Asín, Macedonio de la Torre, César Moro) y la formación del grupo Espacio en 1947.

En este sentido podríamos decir que en el salón Ayacucho se forjó con mucha claridad una retórica oficial, pero no un estilo pictórico consolidado. Así, el salón es un espacio bisagra que muestra el momento anterior a la eclosión del indigenismo, que encontraría en Sabogal su principal promotor como Director de la ENBA. Desde otro punto de vista, el salón es un espacio emblemático porque muestra el inicio de una relación estrecha entre la ENBA y Leguía. Sabogal participará en 1924 pintando unas alegorías patrióticas en el Panteón de los Próceres, en 1929 participa en el diseño de la casa del Inca del Parque de la Reserva y el mismo año en el Pabellón Perú en Sevilla dibujando unos frisos. Mientras que Camilo Blas en 1930, por encargo de la Dirección de Enseñanza Indígena del Ministerio de Instrucción, realiza una serie afiches que estaban dirigidos a la población indígena y tenían mensajes en español, quechua y aymara. En ellos se mostraban las costumbres degradadas de los indígenas (alcoholismo, dormir con los animales) y se los instaba a “civilizarse” a través de una serie de ejemplos edificantes y moralizadores. Piqueras Cotoquí hará lo propio en el Pabellón Sevilla y también estará presentes varios de sus alumnos en el Parque de la Reserva.

Sobre salón recayó un gran silencio que se explica por la naturaleza misma del espacio: fue un espacio de acceso restringido que, además, fue destruido. Su estudio nos ha permitido reconstruir a través de la arquitectura y las obras algunos de los tantos discursos que se construyeron sobre la nación durante las primeras décadas del siglo XX. Como decía astutamente el colombiano Carrasquilla llama la atención la habilidad de los artistas [y de Leguía] para “fabricar antigüedad”. Que esta “antigüedad” apareciera verosímil y causará admiración entre los visitantes demuestra cómo, a través de los espacios y el arte, se confeccionan eficaces saberes y poderes.



## FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

### Archivos, colecciones y catálogos

Archivo de la Biblioteca Municipal de Lima  
 Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima  
 Archivo Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima  
 Archivo Elena de Izcue, Museo de Arte de Lima  
 Archivo Piqueras Cotoquí, Museo de Arte de Lima  
 Archivo Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica del Perú  
 Catálogo de Bienes Patrimoniales - Dirección de gestión, registro y catalogación de bienes culturales muebles – Ministerio de Cultura

### FUENTES DOCUMENTALES

#### Revistas

Los artículos de cada revista están organizados por año y mes, no por autor

*Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*  
*Ciudad y campo, Lima*  
*Cultura Peruana, Lima*  
*Mundial, Lima*  
*Variedades, Lima*  
*Revista de Bellas Artes, Lima (1922-1929)*  
*Revista del Museo Nacional*

#### Periódicos

Los artículos de cada periódico están organizados por año y mes, no por autor

*Correo*  
*Expreso*  
*El Comercio, Lima*  
*La Crónica, Lima (1903- 1921)*  
*La Prensa, Lima (1912-1929)*  
*La República*

#### Documentos y publicaciones de época

Organizados en función de los siguientes rubros

- Albúmenes de fotos
- Presupuestos

- Discursos
- Publicaciones sobre Leguía
- Primer centenario de la Independencia - 1921
- Segundo centenario, Batalla Ayacucho - 1924
- Escuela Nacional de Bellas Artes

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

[Por autor, orden alfabético]

### Artículos

[Por país y dentro de país por autor]

- Argentina
- Chile
- Colombia
- Ecuador
- Latinoamérica
- México
- Perú
- Venezuela



## REVISTAS

**Boletín de la Sociedad de Bellas Artes****1924**

Dantes. (1924). "Páginas informativas. Ecos de la misión cusqueña de arte incaico". *Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 60-64.

Rodríguez Montoya, Carlos. (1924). Página Editorial. *Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 45-46.

Rulex [seudónimo]. (1924). "El pintor Otero". *Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 55-56. "Crónica Nacional de Arte (1924)". *Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 65-66.

Notas y comentarios (1924). *Boletín de la Sociedad de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 65-66.

**Ciudad y campo****1924**

Clovis. (seudónimo de Luis Varela Orbegoso) (enero). "Lima de ayer y de hoy". *Ciudad y campo*, (4).

Apuntaciones de Arte, "El pintor J. Vila y Prades". *Ciudad y campo*, p. 16-17.

La oficina técnica Mogrovejo. (1924, octubre). *Ciudad y campo*. (3).

"Parque Ayacucho en la Plaza de Armas". (1924, octubre). *Ciudad y campo*, (3).

"A favor de nuestra herencia arquitectónica". (1924, agosto y septiembre). *Ciudad y Campo*, (2), p. 2.

"Los trabajos del Palacio Arzobispal". (1924, agosto y septiembre). *Ciudad y Campo*, (2), p. 2.

"La Escuela de Bellas Artes", *Ciudad y Campo*

"Construcción de un gran salón de recepciones en el palacio de gobierno", *Ciudad y Campo*

**1925**

Clovis. (seudónimo de Luis Varela Orbegoso) "El Nuevo Gran Salón de Palacio de Gobierno" (1925, enero 4). *Ciudad y Campo*, (4), pp. 26-27.

"El panteón de los próceres" (1925, enero). *Ciudad y campo*, (4), pp.3-4.

"Entrevista Señor Don Augusto B. Leguía. Presidente de la República". (1925, mayo -junio). *Ciudad y campo*, (7), carátula.

"Artista Nacional Teófilo Castillo". (1925, octubre), *Ciudad y campo*, (11).

"Lima de ayer y mañana plazas y jardines". (1925, diciembre). *Ciudad y campo*, (13), p. 33.

Meza, Ladislao. (1924, octubre). "La Lima que veo venir". *Ciudad y Campo*, (3), p. 36.

"Las principales obras que requiere la Lima moderna". (1925, mayo-junio). *Ciudad y campo*, (7), p. 36.

“¡Ver para creer!” (1925, diciembre). *Ciudad y campo*, (13), p.31.

## REVISTA MUNDIAL

### 1921

Gálvez, José. (1921, julio 8). “La obra de Sabogal”. *Mundial*, n°63.

“La obra de reconstrucción de Palacio de Gobierno”. (1921, julio 8). *Mundial*

“El incendio en Palacio de Gobierno” (1921, julio 8). *Mundial*. Fotos de F. Martínez.

“La vertiginosa reconstrucción del Palacio. (1921, julio 15). *Mundial*. Fotos de F. Martínez.

“Las iluminaciones de la ciudad en el Centenario Un esfuerzo de la empresa nacional, todo eléctrico. (1921, julio 15). *Mundial*.

Duval, Armando. (1921, agosto 19). “La sociedad de Bellas artes, lo que nos cuenta su presidente”. *Mundial*, n°99.

“La exposición industrial del centenario”, catálogo general de la Exposición. (1921, septiembre 2). *Mundial*, n°68.

“Los bellos proyectos que tenía don Víctor Larco Herrera para el embellecimiento de la ciudad” (1921, noviembre 25). *Mundial*.

### 1923

Sin título, sin autor, [fotos de la inauguración de la tercera exposición de la ENBA, aparece texto que empieza con “Un éxito completo que ha satisfecho la patriótica iniciativa..”] (1923, enero 19), *Mundial*, N°140.

Clodo Aldo. (1923, febrero 2). “En la Escuela Nacional de Bellas Artes” [Entrevista a Daniel Hernández], *Mundial*, n° 142.

### 1924

“En la Escuela Nacional de Bellas Artes”. (1924, enero). *Mundial*, n° 189.

“La escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes”. (1924, enero). *Mundial*, n° 191.

“Habla Piqueras Cotolí...” (1924, enero 18). *Mundial*, n° 192.

“En la Escuela de Bellas Artes” [clausura del año académico e inauguración de la exposición anual]. (1924, febrero 1). *Mundial*, n° 194.

Bedoya, Manuel A. (1924, noviembre 7). “Hombres y pueblos que se transfiguran”. *Mundial*, n° 234

“En el banquete del consejo provincial al presidente de la república”. (1924, febrero 15).

*Mundial*, n° 196.

Ortiz Rodríguez, Federico. (1924, noviembre 7). "El Centenario de Ayacucho y nuestros obreros". *Mundial*, (234).

"Las grandes etapas de nuestra historia: Los orígenes". (1924, diciembre 9) [portada], Acuarela de Vinatea Reynoso, *Mundial*.

"Las grandes etapas de nuestra historia: El imperio", (1924, diciembre 9) [portada], Acuarela de Vinatea Reynoso, *Mundial*, diciembre.

"Las grandes etapas de nuestra historia: La conquista", (1924, diciembre 9) [portada], Acuarela de Vinatea Reynoso, *Mundial*, diciembre.

"Las grandes etapas de nuestra historia: La república", (1924, diciembre 9) [portada], Acuarela de Vinatea Reynoso, *Mundial*, diciembre.

## 1925

"Nuestro alcalde y el centenario" (1925, enero 1) [discursos de José Rada y Gamio], *Mundial*, 1925.

## 1927

Solari, Carlos (Don Quijote). (1927, julio 28). "La obra de Piqueras Cotoquí en Lima". *Mundial*, n° 372.

"Una obra meritoria". (1927, julio 28). *Mundial*, n° 372.

"Lección de historia". (1927, julio 28). *Mundial*, n° 872.

## REVISTA DE BELLAS ARTES

### 1919

H.B.G. y U. (1919, septiembre). "El maestro Hernández y la Academia Nacional de Bellas Artes". *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 2-3.

Vega Enríquez, A. (1919, septiembre). "El artista peruano José Sabogal. *Revista de Bellas Artes*", 1 (1), pp. 7-8.

Huerta, José. (1919, septiembre). "El arte nacional en Europa", *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 8-9.

Urteaga, Horacio. (1919, septiembre). "El arte entre los antiguos peruano". *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 10-11.

Samanes, J.G. (1919, septiembre). "El artista Lozano" *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 18-19.

Rodríguez Montoya, Carlos. (1919, septiembre). "La Sociedad de Bellas Artes". *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 27-29.



R.V. (1919, septiembre). Crónica Nacional de Arte. *Revista de Bellas Artes*, 1 (1), pp. 31- 32.

Editorial "Sin título". (1919, septiembre). *Revista de Bellas Artes*, 1 (2), p. 1.

H.B.G Y U. (1919, septiembre). "Con el escultor nacional don José Huerta". *Revista de Bellas Artes*, 1 (2), pp. 3-5.

León Bonnat, M. (1919, septiembre). "La Escuela de Bellas Artes en París". *Revista de Bellas Artes*, 1 (2), pp. 7-8.

Flores Ponce, Héctor. (1919, septiembre). "El arte en Brasil". *Revista de Bellas Artes*, 1 (2), pp. 3-5.

## 1920

Editorial Sin título. (1920, julio). *Revista de Bellas Artes*, 1 (3), p.1.

Rodríguez Montoya, Carlos. (1920, julio). "La academia Concha". *Revista de Bellas Artes*, 1 (3), p. 20-21.

Samanez, Juan Guillermo. (1920, julio). "El dibujo en nuestros colegios particulares". *Revista de Bellas Artes*, 1 (3), p. 22-23.

Sin autor, "Crónica Nacional de Arte". (1920, julio). *Revista de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 29- 35.

Flores Ponce, H.M. (1920, julio). "Alfredo Guido". *Revista de Bellas Artes*, 1 (3), pp. 27- 28.

## 1921

Rodríguez Montoya, Carlos. (1921, febrero). "La exposición de la Sociedad de Bellas" *Revista de Bellas Artes*, 3 (5), pp. 1-3.

Velazco Aragón, Luis. (1921, febrero). El nacionalismo de Gonzalo Gamarra. *Revista de Bellas Artes*, 3 (5), pp. 18-20.

Rodríguez Montoya, Carlos. (1921, junio). "La exposición de trabajos de la Escuela Nacional de Bellas Artes". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), pp. 25-26.

Editorial Sin título. (1921, junio). *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p. 1.

H.B.G Y U. (1921, junio). "Con el escultor peruano Benjamín Mendizábal". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p.1

Rodríguez Montoya, Carlos. (1921, junio). "Reglamento del segundo salón de invierno". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p. 20.

Brondi, Carlos. (1921, junio). "La exposición anual de la academia Concha". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p. 19.

Añazgo, José Amador. (1921, junio). "La exposición Masías". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p. 18.

Mendizábal, Benjamín. (1921, junio). "El héroe en la plástica". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), p. 18.

Deustua, A.O. (1921, junio). "La perfección y la belleza". *Revista de Bellas Artes*, 2 (4), pp. 16-18.

#### REVISTA DEL MUSEO NACIONAL

Mariátegui, José Carlos. (1956). "José Sabogal: primer pintor peruano". *Revista del Museo Nacional* 25, pp. 25-28.

#### REVISTA VARIEDADES

##### 1918

"Por el Arte Nacional". [Contratación de Daniel Hernández para la ENBA] (1918, abril 6). *Variedades*, 14 (527), p.330.

"El concurso de escultura "Concha" El premio al escultor Ocaña, *Variedades*, Año 14, n° 514, pp-5-6.

"Un proyecto de monumento a Manco Capac" *Variedades* (1918, junio 1). *Variedades*, n° 535, pp.511-512.

Castillo, Teófilo "Agasajo al pintor Daniel Hernández" *Variedades* (1918, julio 31), n° 554, p. 983.

Castillo, Teófilo. (1918 [a] agosto 3). Notas de arte. "Francisco González Gamarra en Nueva York" *Variedades*, 14 (544).

Castillo, Teófilo. (1918 [b] agosto 3). De arte, "Respuesta a un escultor". *Variedades*, 14 (544).

Castillo, Teófilo. (1918, agosto 31). Notas de Arte, "Al Margen del Álbum de José García Calderón". *Variedades*, n°548, p. 844).

Castillo, Teófilo (1918, noviembre 16). De Arte. "A propósito de un escultor". *Variedades*, Año 14, n° 559.

##### 1919

"Exposición de Pinturas y Esculturas". (1919, febrero 15). *Variedades*, 15 (572), p. 127.

"Círculo Artístico de Lima que propicia la casa Brandes". (1919, febrero 15). *Variedades*, 15 (572), p. 127.

Augurto, Luis, "Lozano, David y Lozano, Eduardo". (1919, febrero 15). *Variedades* 15 (572), p. 127.

González Gamarra, "Flores, Weis, Otero, Rivero, Gamero, Raygada, Asin y Vinatea". (1919, febrero 15). *Variedades* 15 (572), p. 127.

"Inauguración de la Escuela de Bellas Artes". (1919, abril 19). *Variedades*, 15 (581), p. 323.

- Castillo, Teófilo. (1919, abril 19). De Arte. Palmas y Palos. *Variedades*, 15 (581), p. 332.
- Castillo, Teófilo. (1919, abril 26). "Una visita a la Escuela de Bellas Artes. Las obras de Hernández". *Variedades*, 15 (582), p. 345.
- Castillo, Teófilo. (1919, mayo 10). De Arte. Respuesta a un escultor. *Variedades*, 15 (584), p. 379.
- Castillo, Teófilo. (1919, junio 28). "Vida Limeña, Tello en la Universidad". *Variedades*, 15 (591), p. 524.
- Castillo, Teófilo. (1919, julio 19). De actualidad. "José Sabogal y sus obras". *Variedades*, 15 (594), pp. 585-590.
- Castillo, Teófilo. (1919, agosto 9). Palos y palmas. Notas escultóricas. *Variedades*, 15 (597), pp. 665-668.
- "De actualidad. Lima Monumental-Progreso a todo trapo". (1919, septiembre 30). *Variedades*, 15 (600), pp. 727-728.
- Castillo, Teófilo. (1919, septiembre 6). Notas de Arte. "Exposición Rivero. Proyecto de Hotel por Malachowski. Esculturas Ayacuchanas". *Variedades*, 15 (601), pp. 749-750.
- Castillo, Teófilo. (1919, septiembre 27). De actualidad. "Charla sobre el centenario". *Variedades* 15 (604), pp. 817-818.
- Castillo, Teófilo. (1919, septiembre 18). De Arte. Palos y Palmas. *Variedades*, 15 (606 y 607), pp. 865-868.
- Castillo, Teófilo. (1919, noviembre 29). "La limeña en la obra de Ricardo Palma". *Variedades*, 15 (609), pp. 911-912.
- Castillo, Teófilo. (1919, noviembre 29). "Exposición escolar" *Variedades*, 15 (613), pp. 1010- 1012.

## 1920

- "En la Escuela de Bellas Artes". (1920, enero 31). *Variedades*, 16 (622).
- "La visita del Presidente al Museo Nacional". (1920, febrero 14). *Variedades*, 16 (624).
- "La exposición de Enrique Masías". (1920, marzo 6). *Variedades* 16 (627).
- "La exposición de Koek Koek". (1920, marzo 13). *Variedades*, 15 (628), p. 247.
- "Del San Cristóbal al Huascarán". (1920, marzo 13). *Variedades*, 15 (628), pp. 256-258.
- "Conversaciones con Teófilo Castillo". (1920, abril 13). *Variedades*, 16 (631), pp. 323-324.
- Baca Flor y González. (1920, abril 17). *Variedades*, 16 (633), p. 378.

“Visita del Presidente a la exposición Castillo”. (1920, abril 24). *Variedades*, 17 (634), p. 406.

De arte. Crítica retrospectiva. “El caso Koek Koek”. (1920, mayo 22). *Variedades*, 17 (638), pp. 518-520.

De arte. “Alberto Ulloa y los cuadros de Castillo”. (1920, mayo 29). *Variedades*, 17 (639), pp.456-458.

Palma, Clemente. (1920, julio 3). De jueves a jueves. *Variedades*, 17 (644).

“Lima y el centenario”. (1920, septiembre 4). *Variedades*, 17 (653), pp. 890- 891.

“El viaje de Teófilo Castillo”. (1920, septiembre 25). *Variedades*, 17 (656), p. 979.

“Los pintores peruanos”. (1920, octubre 23). *Variedades*, 17 (660), pp. 100- 101.

“La Escuela de Bellas Artes”. (1920, diciembre 11). *Variedades*, 17 (667).

“La Academia de Artes e Industrias” (1920, diciembre 18). *Variedades*, 17 (668).

“Agasajo al Director de la ENBA”. (1920, diciembre 25). *Variedades*, 17 (669).

## 1921

“La exposición en la Escuela de Bellas Artes” (1921, enero 22) *Variedades* 18 (673).

Notas Artísticas, “Exposición de Mendizábal” (1921, enero 22), *Variedades*, 18 (673).

## 1923

Instantáneas- Breves entrevistas de *Variedades*, Don Daniel Hernández, (1923, enero 6). *Variedades*, n° 775, Año 19, p.9.

“En la Escuela de Artes y Oficios”, (1923, enero 6). *Variedades*, n° 775, Año 19.

“Exposición González Gamarra”, (1923, enero 6). *Variedades*, n° 775, Año 19.

“La tercera exposición de Bellas Artes”. (1923, enero 27). *Variedades*, n°778, Año19.

Urashima. (1923, febrero 10). “En la Escuela de Bellas Artes”. *Variedades*, n° 780.

Los libros de la semana. Lima y sus alrededores- Guía Otero. (1923, marzo 17). *Variedades*, n°785.

Instantáneas- Breves entrevistas de *Variedades*, José Carlos Mariátegui, (1923, marzo 31). *Variedades*, n° 787. (Leonardo, Boticelli y Piero de la Francesca y Degas, Cezanne y Matisse)

Arte Nacional, “Amores y celos andinos, exposición en Cusco de Juan Manuel Figueroa Aznar”

(1923, abril 14). *Variedades*, n° 789.

Apuntaciones de Arte, “El taller de fundición artística en la Escuela de Artes y Oficios, Viaje del pintor Masías”. (1923, septiembre 1). *Variedades*, n° 809.

Informaciones de arte, Estreno de la galería de Arte Moderno Italiano, que la Colonia de dicha nacionalidad obsequia al Perú. (1923, noviembre 10). *Variedades*, n° 819.

Apuntaciones de Arte, “El Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera”. (1923, diciembre 8). *Variedades*, n° 823.

Apuntaciones de Arte, “Enseñanza de arte decorativo estilo incaico por las artistas señoritas Izcue- Progreso artístico en la Academia Nacional de Bellas Artes”. (1923, diciembre 8). *Variedades*, n° 823.

De Amador Fernán Félix. (1923, diciembre 8). “El teatro en el extranjero, El arte incaico en Buenos Aires”. *Variedades*, n° 823.

Otero, José G. (1923, mayo 5). “Centenario de Lasso.” *Variedades*, n° 792, pp. 1093- 1104.

“En el taller de Laso, Una visita emocionante- Dibujos y óleos”. (1923, mayo 5). *Variedades*, n° 792.

Otero, José. (1923, julio 21). Informaciones de arte, “Nuevo estilo decorativo- Artes suntuarias”. *Variedades*, n° 803.

Otero, José G. (1923, agosto 11). Apuntaciones de Arte, “El españolismo como tema de cuadros, Nuestros rincones coloniales – Los óleos de Bernardo Rivero. *Variedades*, n° 806.

Valcárcel, Luis E. (1923, agosto 18). “Glosario de la vida inkaika”. *Variedades*, n° 807.

## 1924

Otero, José G. (1924, enero 12). Apuntaciones de Arte. “Próxima exhibición de labores en la Escuela Nacional de Bellas Artes- Paisajismo y Costumbrismo Nacionales”. *Variedades*, n° 828, pp. 38- 43.

Mariátegui, José Carlos. (1924, enero 19). Figuras y Aspectos de la Vida Mundial Marinetti y el Futurismo. *Variedades*, pp. 156-158.

Otero, José G. (1924, enero 19). Apuntaciones de Arte. El desnudo artístico – Notable escultura de Augurto, “El chavinachi indomable”. *Variedades*, n° 829, pp. 3636-3639.

Mariátegui, José Carlos. (1924, enero 26). “Figuras y aspectos de la vida mundial. Las escuelas de arte moderno: Post-impresionismo, cubismo, etc”. *Variedades*, n° 830, pp. 219-222.

Villaespesa Francisco. (1924, mayo 17). Arte Nacional. Alcántara La Torre. *Variedades*, n° 846, pp.



1241- 1244.

Urteaga, Horacio H. (1924, noviembre 8). "La civilización de los hijos del Sol" *Variedades*, n° 871, pp. 2789.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes. (1924, febrero 2). *Variedades*, n° 831.

Mariátegui, José Carlos. (1924, enero 26). "Figuras y aspectos de la vida mundial. La extrema izquierda del arte actual: el expresionismo y el dadaísmo". *Variedades*, n° 830. pp. 219- 222.

Otero, José G. (1924, febrero 16). Apuntaciones de arte. "Frutos de la enseñanza artística de la Escuela de Artes y Oficios de Lima- Líbero Valente fue un buen maestro." *Variedades*, pp. 421-425.

Pagaza, Carlos Ríos. (1924, noviembre 8). "Aspectos pintorescos de la vida del indio". *Variedades*, n° 871, pp. 2805-2808.

Rivera, Diego. (1924, septiembre 27). "El pintor del alma azteca, palabras de Diego Rivera" *Variedades*, n° 865, pp. 2416-2420.

"Un valioso trabajo artístico indígena" (1924, octubre 4). *Variedades*, n° 866.

Pagaza, Carlos Ríos. (1924, noviembre 29). "Aspectos pintorescos de la vida del indio". *Variedades*, n° 874, pp. 3053- 3056.

T.P. (1924, noviembre 22). "La infatigable cooperación del señor Víctor Larco Herrera al progreso de la ciudad- El museo arqueológico". *Variedades*, n° 873, p. 2902.

Palma, Clemente, Editorial. (1924, diciembre 6). *Variedades*, n° 875.

"Dos exposiciones de arte nacional". (1924, diciembre 27). *Variedades*, n°878.

## 1925

"En la Escuela de Bellas Artes". (1925, febrero 7). *Variedades* 20 n° 884.

## 1926

"En la Escuela de Bellas Artes". (1926, enero 30). *Variedades* 22 n°935.

## PERIÓDICOS

### CORREO

Mariátegui, Aldo. (2009, agosto 31). "Regreso Tacneño". *Correo*, p. 2.

Álvarez Calderón, María Delfina. (2012, febrero 23). "Leguía: ocho décadas de silencio". *Correo*.

## EL COMERCIO

- “El incendio de ayer en Palacio”. (1922, julio 4). *El Comercio*, p. 1.
- “El salón de Palacio.” (1924, diciembre 4). *El Comercio*.
- “Romántica visita a la ENBA” Notas de Arte. (1924, diciembre 15). *El Comercio*.
- “En la Escuela Nacional de Bellas Artes”. (1925, febrero 1). *El Comercio*, p. 8.

## EXPRESO

- Valle Riestra, Javier. (2012, octubre 16). “Leguía y Fujimori”. *Expreso*.

## LA CRÓNICA

### 1924

- “Por la regeneración aborígen”. (1924, diciembre 2). *La Crónica*, p. 2.
- “Programa de fiestas del Centenario de Ayacucho”. (1924, diciembre 7). *La Crónica*, p. 7.
- “Inauguración del Museo Nacional de Arqueología, detalles importantes de la ceremonia. (1924, diciembre 14). *La Crónica*, p. 9.
- Santa María de Aliaga, Baldomero. (1924, diciembre 16). “Nacionalismo e Internacionalismo”. *La Crónica*, p. 13.

### 1929

- “El cumpleaños del Presidente Leguía, en la tarde se inauguró el parque de la reserva”. (1929, enero 20). *La Crónica*, pp. 8-10.

## La Razón

- “Augusto B. Leguía y la Av. Arequipa”. (2011, octubre 11). *La Razón*, p. 13

## La República

- Altuve, Fernán. (2012, febrero 12). “Leguía”. *La República*, p.9.
- “Leguía: a los ochenta años de su muerte”. (2012, febrero 12). *La República*, p. 9.

## DOCUMENTOS Y PUBLICACIONES DE LA ÉPOCA

### Albúmenes

Álbum Centenario Batalla de Ayacucho [Portada: "Simón Bolívar 1824 - Augusto B. Leguía 1924"]  
Colección Félix Denegri Luna, Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Álbum del Centenario de Ayacucho 1824-1924 [Portada: "Al señor Augusto B. Leguía, fotos de Avilés hermanos para el Presidente"], Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

### Presupuestos

Presupuesto general para 1921. (1921). Lima: Imp. Americana.

### Discursos

Cornejo, Mariano H. (1974). *Discursos escogidos y datos biográficos*. Lima: Editorial Jurídica.

Denegri, Luis Ernesto. (1925). *El Perú en el Centenario de Ayacucho*: recopilación efectuada por la Secretaría del señor Presidente de la República de los discursos pronunciados en las ceremonias conmemorativas. Lima: Garcilaso, 1925.

Leguía, Augusto B. (1924). *Discursos y Mensajes del Presidente Augusto B. Leguía* (t. 2 y 3). Lima: Editorial Garcilaso.

Leguía, Augusto B. (1927). *Colección de discursos, pronunciados por el Presidente de la República, señor don Augusto B. Leguía, sobre la realización de su programa de gobierno, en orden a la política vial y ferroviaria, a las industrias agrícolas y mineras, a las obras públicas y a la asistencia social*. Lima: Cahuide.

Leguía, Augusto B. (1926). *Discursos y mensajes del presidente Leguía*. Lima: Editorial Garcilaso. [Introducción de Roberto Mc Lean y Estenos].

Museo del Congreso y de la Inquisición. Ver mensajes presidenciales  
<http://www4.congreso.gob.pe/museo/mensajes.html>

### Publicaciones sobre Leguía

Andía, J. Antonio. (1926). *El tirano en la jaula*. Buenos Aires: Imprenta Elzeveriana.

Cornejo, Mariano H. (1928). *Significación del régimen político inaugurado el 4 de julio de 1919*. Lima: Impr. Torres Aguirre.

*El Perú en 1929 y la obra del presidente Leguía: ofrecen este homenaje... los hombres que han militado y militan bajo su bandera de regeneración nacional*. (1929). Lima: [s. n.].

Bahamonde, Carlos. (1930). *Leguía o el renacimiento del Perú*. Lima: Imprenta la Revista.

Bonilla, José (comp.) (1928). *El siglo de Leguía*. Lima: [s.n.]

- Denegri, Luis Ernesto. (1938). *Leguía y la historia: conferencia*. Lima: Imprenta Lux.
- Fernandini, Eulogio E. (1926). *El homenaje tributado al Sr. D. Augusto B. Leguía, Presidente de la República, con motivo del triunfo jurídico, obtenido por él, en nuestro problema con Chile*. Lima: Edit. Rávago Velarde.
- Guillén, Alberto. (1927). *Leguía*. Lima: Talleres Gráficos de "La Revista".
- Larco Herrera, Víctor. (1934). *Leguía: el Mártir de la Penitenciaría*. Santiago: Nascimento.
- León, Carlos Aurelio. (1919). *Patria nueva*. Lima: Librería e Impr. Gil.
- León, Carlos Aurelio. (1920). *La reelección de Leguía, porque la dicta la conciencia nacional, porque es ella una exigencia del porvenir del Perú*. Lima: T. Scheuch.
- León, Carlos Aurelio. (1923). *La obra del régimen*. Lima: [s.n.]
- Leguía, Augusto B. (1930). *Yo tirano, yo ladrón: memorias del presidente Leguía*. Lima: Editorial "Ahora".
- Lorente, Sebastián. *La obra médico-social del gobierno del señor Augusto B. Leguía*. Lima: [s.n.].
- Mayer de Zulen, Dora. (1929). *El indígena y su derecho*. Lima: Impr. J.E. Chenyek.
- Mayer de Zulen, Dora. (1933). *El oncenio de Leguía*. Callao Tip. Peña.
- More, Federico. *Una multitud contra el pueblo*. Lima: [s.n.].
- Palma, Clemente. (1935). *Había una vez un hombre (escritos políticos)*. Lima: CIP.
- Paredes, Diógenes. (1926). *¡Gloria al Triunfador!* Lima: Imprenta Americana.
- La obra de Leguía no ha concluido*. (1926). Lima: Edit. La Oficina del Periodismo.
- Homenaje del cuerpo diplomático residente en Lima al presidente del Perú*. (1927). Lima: Impr. Torres Aguirre.
- Homenaje de la Cámara de Diputados del Perú al señor Presidente de la República Don Augusto B. Leguía*. (1928). Lima: Impr. Eduardo Rávago.
- Ríos, Pedro A. (1924). *El Perú grande y fuerte bajo el régimen nacional presidido por Don Augusto Bernardino Leguía*. Lima: Imprenta del Estado.
- Solís, Abelardo. (1934). *Once años*. Lima: San Martí y Cía.
- Ulloa, Cisneros Abel. (1933). *Leguía apuntes de cartera, 1919.1924*. Lima: [s.n.].
- Ulloa, Cisneros Abel. (Comp.) (1934). *Escombros (1919-1930)*. Lima: [s.n.]

Villarán F., Luis F. (1929). *La epopeya titánica y triunfal*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

Sin autor (2007) *Lima 1919-1930, La Lima de Leguía*, Lima: San Marcos.

### **Primer centenario de la Independencia - 1921**

Celebración del centenario de la Independencia 1821-1921. (Ed. Facsimilar).

El Perú y el primer centenario de su independencia. (1922). Berlin: Gebr Fe y L.

### **Segundo centenario, Batalla Ayacucho - 1924**

Carrasquilla, Rafael María. (1928). *Cartas de Lima*. Lima: Torres Aguirre.

Delgado, Luis Humberto. (1924). *Álbum de Ayacucho: en ocasión del Primer Centenario de la Batalla de Ayacucho y por la gloria inmortal de los héroes de la Independencia sudamericana*.

Gay y Forner, Vicente. (1925). *En el Imperio del Sol: en torno a los orígenes y formación del Perú moderno en el centenario de la Batalla de Ayacucho*, Madrid: Blass.

García, Uriel. (1925). *Guía histórica artística del Cuzco: Homenaje al Centenario de Ayacucho*. Lima: Garcilaso.

Saavedra Galindo, José. (1925). *Crónicas de Lima: recuerdos del Centenario de Ayacucho*. Cali-Colombia: Relator.

Sotela, Rogelio. (1927). *Crónicas del centenario de Ayacucho en Lima*. San José: María V. de Lines.

La exposición de la industria minera en el Centenario de Ayacucho: documentos oficiales. (1925). Lima: Imp. Torres Aguirre.

### **Escuela Nacional de Bellas Artes**

Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. (1922). Lima-Perú.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **LIBROS**

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México D.F.

Antrobus, Pauline. (1997). *Peruvian art of the Patria Nueva, 1919-1930*. Essex.



- Alzamora, Carlos. (2013). *La historia oculta de Leguía*, Lima: Titanium.
- Amaral, Aracely (coordinador). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, 1994, México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Basadre Grohmann, Jorge. (1973). *El azar en la historia y sus límites: con un apéndice: la serie de probabilidades dentro de la Emancipación peruana*. Lima: P.L. Villanueva
- Basadre Grohmann, Jorge. (1978). *Apertura, textos sobre temas de Historia, Educación, Cultura y Política escritos entre 1924 y 1977*. Lima: Taller.
- Basadre Grohmann, Jorge. (1983). *Historia de la República del Perú 1822- 1933*. Lima: Editorial Universitaria [séptima edición].
- Basadre Grohmann, Jorge. (1984). *Perú: problema y posibilidad*. Lima: Cotecsa.
- Belaúnde M., Pedro. (2005). *La coexistencia de las inquietudes nacionales y las expresiones modernas en la arquitectura peruana en la primera mitad del siglo XX* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bhabha, Homi K. (Comp.) (2010). *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Bonilla, Heraclio. (1972). *La independencia en el Perú*, Lima: IEP.
- Borras, Gérard. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: PUCP.
- Buntix Armagno, Gustavo y Wuffarden, Luis Eduardo. (2005). *Pinacoteca municipal Ignacio Merino: LXXX aniversario, 1925-2005*, Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Dirección Municipal de Educación y Cultura.
- Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto. (1979). *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay.
- Burke, Peter. (1992). *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea.
- Burucúa y Campagne (2003). "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur" 433-473. En: *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*, Antonio Annino, François-Xavier Guerra, coords. México, D.F : FCE, 2003.
- Brown, Jonathan y Elliott., J.H. (1985). *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Revista de Occidente: Alianza Editorial.
- Cantuarias Acosta, Ricardo, *El Palacio de Pizarro de los siglos XVI al XIX*. Lima: PUCP, 2012
- Callirgos, Juan Carlos. (2007). *Reinveting the city of the Kings: Postcolonial Modernizations of Lima, 1845-1930* (Tesis de doctorado). University of Florida.
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. (2010). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. (4ª ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia

Universidad Católica del Perú: Universidad del Pacífico.

Coronado, Jorge. (2009). *The Andes Imagined: Indigenism, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Coronel, Valeria y Prieto, Mercedes. (2010). *Celebraciones centenarias negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: FLACSO, Ministerio de Cultura.

Cotler, Julio. (1978). *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

De la Cadena, Marisol. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco* (Monsetserrat Cañedo y Eloy Neyra, traductores). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

De Vega Arnijo, Mercedes (Coord.) (2011). La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. En *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950* (Vol. 5). México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Degregori, Carlos Iván. (1978). *Indigenismo, clases sociales y problema nacional: la discusión sobre el problema indígena en el Perú*, Lima: Centro Latinoamericano de Trabajo Social.

Doblado, Juan Carlos. (1990). *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones*. Lima: Arquidea Ediciones.

Elmore, Peter. (1995). La ciudad enferma: Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy. En Panchifi, Adolfo y Portocarrero, Felipe (Eds.), *Mundos Interiores: Lima: 1850-1950* (pp. 289-213). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fevre, Henry. (2007). *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Michel Foucault, *El ojo del poder*, entrevista con Jean Pierre Barou. En: <http://www.fder.edu.uy/contenido/rrii/contenido/licenciatura/foucault-ficha.pdf> [revisado 26/03/2016]

Garcilaso de la Vega. (2005). Huaina Cápac manda a hacer una maroma de oro por qué y para qué. En *Comentarios Reales de los Incas II* (pp. 561-564). Lima: Fondo de Cultura Económica.

Golte, Jürgen. (2009). Moche cosmología y sociedad, una interpretación iconográfica. Lima: CBC, IEP.

Gutiérrez, Ramón, Visuales, Graciela, Gutiérrez, Rodrigo, Kuon, Elizabeth. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial.

Hamann, Johanna. (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de lima 1919-1930* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, (Eds) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

- Hobsbawm, Eric. (1997). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Itier, César. (2000). Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. En *El teatro quechua en el Cusco* (t.2). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Laso, Francisco. (2003). *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos* (edición de Natalia Majluf). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Lauer, Mirko. (1997). *Andes Imaginarios: discursos del indigenismo*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas; Casa de Estudios del Socialismo.
- Lauer, Mirko. (1982). *Crítica de la artesanía, Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Lauer, Mirko. (2007). *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Leguía, Enriqueta. (2000). *Un simple acto de justicia. La verdad desnuda sobre los gobiernos y las obras de Leguía*. Lima: Horizonte.
- La Lima de Leguía. (2007) (2ª ed.) (Ed. facsimilar). Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- López Alfaro, Manuel. (1938). *La casa de Pizarro*, Lima: Impr. Edit. J.L.C..
- Lozoya, Johanna. (2010). *Las manos indígenas de la raza española. El mestizaje como argumento arquitectónico*. México, D.F.: Dirección de Publicaciones del Concejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ludeña, Wiley. (1997). *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX*. Lima: Servicios Editoriales Múltiples S. A.
- Ludeña, Wiley. (2004). *Lima: historia y urbanismo en cifras: 1821-1970*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería; Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento.
- Ludeña, Wiley. (2004). *Piqueras, Belaúnde y la Agrupación Espacio, Tres buenos tigres: vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Huancayo: Ediciones Urbes.
- Malosetti, Laura. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Majluf, Natalia. (1994). *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo. (1999). *Elena de Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.
- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo. (2013). *Sabogal*. Lima: MALI, 2013.
- Majluf, Natalia y Burke, Markus B. (2008) *Tipos del Perú: La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: El Viso, The Hispanic Society of America.

Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo. (1997). *Vinatea Reinoso y el Horizonte Indigenista*. Lima: Patronato de Telefónica.

Mariátegui, José Carlos. (1990). *El artista y la época*. Lima: Amauta.

Mariátegui, José Carlos. (2005). *Invitación a la vida heroica: José Carlos Mariátegui: textos esenciales* (Flores Galindo, Alberto y Portocarrero Grados, Ricardo, Eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mariátegui, José Carlos. (1990). *Peruanicemos al Perú*. Lima: Biblioteca Amauta.

Mariátegui, José Carlos. (1976). *La polémica del indigenismo : texto y documentos recopilados*. (Manuel Aquélozo Castro, comp.). Lima: Mosca Azul.

Mariátegui, José Carlos. (1977). *Siete Ensayos de interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Amauta.

Mariátegui, José Carlos. (1991). *Textos básicos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Martín-Pastor, Eduardo. (1938). *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de Gobierno*. Lima: Ministerio de Fomento y Obras Públicas del Perú.

Martucelli Cassanova, Elio. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Mendez, Cecilia. (1992). República, sin indios: la comunidad imaginada del Perú. En Urbano, Henrique (Comp.). *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco: Bartolomé de las Casas.

Mendez, Cecilia. (2000). *Incas sí, Indios no: apuntes para el nacionalismo criollo del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Montoya, Urpi. (2002). *Entre fronteras, convivencia multicultural, Lima siglo XX*. Lima: Sur.

Palti, Elías. (2003). *La nación como problema, los historiadores y la "cuestión nacional"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Poole, Deborah. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de las imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, Consejería de Proyectos.

Ramón Joffre, Gabriel. (2014). *El neoperuano, arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910- 1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana.

Renan, Ernest. (1987). *¿Qué es una nación? Cartas a Srauss*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Ugarte, Eléspuru, Juan Manuel. (2005). Notas sobre la pintura peruana entre 1890-1930. En Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la República del Perú (1922-1933)*. Lima: Ed. Orbis Ventures.

Sullivan, Edward (Ed.) (1996). *Latin American Art in the Twentieth Century*. London: Phaidon.

Villegas Torres, Luis Fernando. (1996). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo* (1887- 1922). Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Velarde, Hector, *Arquitectura Peruana* (1946). México: Fondo de Cultura Económica.

Villegas Torres, Luis Fernando. (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929) elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Walker, Charles. (2009). La nueva historia y la historia de siempre: el impacto de las nuevas corrientes historiográficas en el Perú actual. En *Diálogos con el Perú: ensayos de historia* (pp.390-418). Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

Wuffarden, Luis Eduardo (Ed.). (2003). *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

## Artículos

### Argentina

Fernández Bravo, Álvaro. (2006). Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910 – Río de Janeiro, 1922). En González Stephan, Beartz y Andermann, Jean (Comps.). *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2008). Martín Noel, el edificio de la embajada argentina en Lima y la identidad nacional y americana. *Anuario Profesional del Cuerpo Permanente del Servicio Exterior de la Nación*, pp. 101-106. Recuperado de <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/121.pdf>. Consultado el 3 de noviembre de 2014.

Malosetti Costa, Laura. (2010, julio-septiembre). Arte e historia en los festejos del Centenario de la revolución de Mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana* 60 (1), pp. 439-471. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/600/60021048010.pdf>. (Consultado el 3 de noviembre de 2014)

Malosetti Costa, Laura. (2002). Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest. Recuperado de <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto21.pdf>. (Consultado el 3 de noviembre de 2014)

Malosetti Costa, Laura. "Eduardo Schiaffino: la modernidad como proyecto". Recuperado de [http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti\\_buenosaires.pdf](http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf). (Consultado el 3 de noviembre de 2014)

Muñoz, Miguel Ángel (1995). El arte nacional: un modelo para armar. El arte entre lo público y lo privado, Buenos Aires: VI Jornada de Teorías e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 166-177. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs> (Consultado el 23 de abril de 2014).



## Chile

Pinedo, F. Javier. (2011). Apuntes para un mapa intelectual de Chile durante el centenario: 1900-1925. *América sin nombre*, (16), pp. 29-40.

Museo Nacional de Bellas Artes. En <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0026267.pdf> (revisado el 23 de abril de 2014).

## Colombia

Córdoba, Estela María. (2004). La Escuela de artes y oficios de la Universidad Nacional de Bogotá Y su organización entre 1867 y 1874. Bogotá: CES, Centro de Estudios Sociales : Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/ces-unal/20121002101955/artes.pdf>

Fajardo, de Rueda Marta. (2004). Documentos para la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870-1886. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/ces-unal/20121002101955/artes.pdf>.

Garay Celeita, Alejandro. (2006, julio-diciembre). El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910. *Historia Crítica, dossier: Historia y geografía* (32), pp. 302-333.

Vanegas Carrasco, Carolina. (2009). Dos proyectos de memoria en el Centenario de la Independencia de Colombia. Los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá. Ponencia presentada al 1er Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.

Vanegas Carrasco, Carolina. (2010). Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en 1910. *Memorias del XV Congreso Colombiano de Historia*. Bogotá: Asociación Colombiana de Historiadores.

*Vanegas Carrasco, Carolina. Representaciones de la Independencia y la construcción de una imagen nacional en la Celebración del Centenario de 1910.*

## Ecuador

Coronel, Valeria, Prieto, Mercedes. Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación: proyecto civilizatorio y fronteras coloniales en el Ecuador. En Coronel Valencia, Valeria, Prieto, Marcela (Ed.). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (pp. 23-75). Quito: FIACSO: Ministerio de Cultura.

Pérez, Trinidad. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925). En Coronel Valencia, Valeria, Prieto, Marcela (Ed.). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (pp. 23-75). Quito: FIACSO: Ministerio de Cultura.

## Latinoamérica

Earle, Rebecca. (2008). Sobre héroes y tumbas: símbolos nacionales en la Hispanoamérica del siglo XIX. *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y América*, 7 (1), pp. 5-43.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2003). El neoprehispanismo en la arquitectura: auge y decadencia de un estilo decorativo – 1921/1945. *Arquitextos*, 4.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2003, oct.-dic.). El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. *Historia Mexicana*, (53) 2, pp. 341-390. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25139502>

## México

Dawson, Alexander S. (1998, mayo). From Models for the Nation to Model Citizens: Indigenismo and the 'Revindication' of the Mexican Indian, 1920-40. *Journal of Latin American Studies* 30 (2), pp. 279-308. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/158527>. (Consultado el 12 de mayo de 2015)

De las nieves Rodríguez, María. (2013, verano). La “noche mexicana” como parte de los festejos de celebración de la independencia de 1921. *Estudios*, 11 (105).

Florescano, Enrique. (2005, enero-junio). Patria y nación en la época de Porfirio Díaz. *Signos Históricos*, (13), pp. 153-187.

Lempérière, Annick y Orensanz, Lucrecia. (1995, octubre-diciembre). Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural. *Historia Mexicana*, Vol. 45, n° 2, pp. 317-352. Recuperado de <http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/28685/1/45-178-1995-0317.pdf> (Consultado 12 de enero de 2015)

Zurián, Carla. Noticias oficiales y crónicas incómodas: La prensa durante las Fiestas del Centenario (1910-1921). Recuperado de <http://historiadoresdelaprensa.com.mx/hdp/files/256.pdf>

## Perú

Aguirre, Carlos, “Reseña a Natalia Majluf. Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994”. *Revista Andina*, Año 12, N° 1, Julio 1994, pp. 560-561.

Buntinx, Gustavo. (1993, octubre). Del “Habitante de las Cordilleras” al “Indio Alfarero”: variaciones sobre un tema de Francisco Laso. *Márgenes, Encuentro y Debate*, 6 (10-11).

Bakula, Cecilia. (2013). Cuando el arte es testimonio de la historia. *Moneda, Sección Arte*, (155), pp. 47-51. Recuperado de <http://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-155/moneda-155-09.pdf> (Consultado el 5 de febrero de 2015)

Casalino Sen, Carlota. (2006, diciembre). Centenario de la Independencia y el próximo bicentenario: diálogo entre los próceres de la Nación, la "Patria Nueva" y el proyecto de comunidad cívica en el Perú. *Investigaciones Sociales*, (17).

Drinot, Paulo. Introducción: La patria nueva de Leguía a través del siglo XX, [documento aún sin publicar]. Recuperado de <http://www.universidadsise.edu.pe/images/biblioteca/descargas/pre-sise/patria-nueva.pdf>. (Consultado el 5 de febrero de 2015)

Earle, Rebecca. (2008). Sobre héroes y tumbas: símbolos nacionales en la Hispanoamérica del siglo XIX. *Bicentenario, Revista de Historia de Chile y América*, 7 (1), pp. 5-43.

Franco, Carlos. (1990, febrero). Impresiones del Indigenismo. *Hueso Húmero*, (26).

Guerra Martinière, Margarita. (1989). La "Patria Nueva" de Leguía. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, (16), pp. 245-252.

Gómez Acuña, Luis. (2007). *Lo criollo en el Perú republicano: breve explicación de un término elusivo. Histórica*, 31 (2).

Irurozqui, Martha. (1994). El Perú de Leguía. *Apuntes*, (34, primer semestre).

Lauer, Mirko. (1993, octubre). La pintura indigenista peruana, una visión desde los años 90. *Márgenes, Encuentro y Debate*, 6 (10-11).

Ludeña, Wiley. (1991). Historia del pensamiento arquitectónico peruano contemporáneo: tratados y ensayos: la idea de arquitectura. *Con/textos* (1), pp. 53-87.

Majluf, Natalia. (1994). El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, (2), pp. [611]-628.

Majluf, Natalia. (2004, diciembre). El rostro del Inca. Raza y representación en Los funerales de Atahualpa de Luis Montero. *Illapa, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas*, 1 (1).

Majluf, Natalia. (1999, octubre). Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública. En *La teoría y la crítica del arte en América Latina*. Ponencia presentada al seminario organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/Majluf-buenosaires.pdf> (Consultado el 5 de mayo de 2015)

Martínez Riaza, Ascensión. (1994, diciembre). El Perú y España durante el Oncenio: el hispanismo en el discurso oficial y en las manifestaciones simbólicas (1919-1930). *Histórica*, 13 (2).

Martucelli Cassanova, Elio. (2006a, enero-diciembre). Buscando una huaca: utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú, primera mitad del siglo XX. *Urbes: revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, (N. 3).

Martucelli Cassanova, Elio. (2006b, julio-diciembre). Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes*, 19 (2), pp. 256-273.

Martucelli Cassanova, Elio. (2004, mayo). Cien años de ansiedad: arquitectura: Lima siglo XX. *Arquitextos*, (17).

Martucelli Cassanova, Elio. (2009, julio-diciembre). Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas: arte público en el doble centenario de la independencia. *Investigaciones en ciudad & arquitectura*.

Martucelli Cassanova, Elio. (2009). Traidores nunca, fieles jamás: arquitectura y cultura a este lado de América. *Intermezzo tropical* (6-7).

Monsiváis, Carlos. (1986, abril-junio). Diego Rivera: creador de espacios públicos. *Historias: revista de la dirección de estudios históricos*, (13). Recuperado de [http://estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias\\_13\\_117-128.pdf](http://estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_13_117-128.pdf). (Consultado el 5 de mayo de 2015)

Norambuena Carrasco, Carmen. (2007, diciembre). Imaginarios nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 8 (9).

Patterson, Robert. (1964, julio). An Art in Revolution: Antecedents of Mexican Mural Painting, 1900-1920. *Journal of Inter-American Studies, Center for Latin American Studies at the University of Miami*, 7 (3), pp. 377-387.

Poole, Deborah. (1991, diciembre). Fotografía, fantasía, modernidad. *Márgenes, Encuentro y debate*, 4 (8).

Ramón, Gabriel. El inca indica Huatica: simbología pre-colonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940. En C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.) [en prensa] *Mundos Exteriores, Lima 1900-2010*. [versión PDF 1-32]

Ruiz Martínez, Apen. (2001, enero-junio). Nación y género en el México revolucionario: La india Bonita y Manuel Gamio. *Signos históricos*, 5, pp. 55-86.

Salazar Mejía, Luis. "Un 30 de junio....hace 80 años" [ensayo sobre las fiestas de Amancaes] Sin publicar, sin fecha.

Schreffler, Michael, Welton, Jessica. (2010, febrero). Garcilaso de la Vega and the "New Peruvian Man": Jose Sabogal's frescoes at the Hotel Cuzco. *Association of Art Historians 2010*, pp. 124-149.

Villegas, Fernando. (2006). Entre la tradición y la modernidad Teófilo Castillo y la arquitectura en Lima de principios del siglo XX. *Revista de Colegio de Arquitectos del Perú*, pp. 70-75

Villegas, Fernando. (2006, diciembre). El instituto de arte peruano (1931-1973: José Sabogal y el mestizaje en el arte. *Illapa* 3 (3).

Walker, Charles. (1986). Lima de Mariátegui: los intelectuales y la Capital del Oncenio. *Socialismo y Participación*, (35), pp. 71-88.

Yllia, María Eugenia. (2011, diciembre). Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la Independencia (1924). *Illapa: revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 8 (8).

## Venezuela

Esteva-grillet, Roldán. (2010, julio-septiembre). Las artes plásticas venezolanas en el Centenario

de la Independencia 1910-1911. *Historia Mexicana*, 60 (1), pp. 301-368.











Fig. 1 Recinto principal del salón Ayacucho, la foto corresponde al día de la celebración durante de las fiestas centenarias (11 de diciembre de 1924). Los invitados se acercan a saludar al presidente Leguía. Atrás se puede ver el gran tríptico de Daniel Hernández [Figuras 83-85] y hacia el costado derecho *Escena Colonial siglo XVIII [Tapadas]* de José Sabogal [figura 90a].  
Colección Denegri, IRA-PUCP.



Fig. 2 Recinto principal del salón Ayacucho, la foto corresponde al día de la celebración durante las fiestas centenarias (11 de diciembre de 1924). En la foto se pueden ver hacia el lado derecho las sargas de Izcue *Las tejedoras* [figura 95], Camilo Blas *Procesión de cuaresma* [figura 97] y hacia el lado derecho la sarga de autor desconocido y *La Cashua* de Camilo Blas [figura 96]







Fig. 3 Recinto principal del salón Ayacucho. Invitados admiran el techo del salón, la arquitectura y las sargas. Atrás, en una de las antesalas, se puede ver *La cadena de Huáscar* de Elena de Izcue [figura 86] Álbum Avilés, IRA, PUCP.



Fig. 4 Recinto principal del salón Ayacucho. Invitados posan al lado del presidente Leguía. Álbum Avilés, IRA, PUCP.





Fig. 5 Recinto principal del salón Ayacucho, los asistentes esperan para saludar al presidente Leguía. Atrás se puede ver *La Cashua* de Camilo Blas [figura 96] y *Las tejedoras* de Izcue [Figura 95]  
Álbum Avilés, IRA - PUCP.



Fig. 6 Recinto principal del salón Ayacucho, aparecen los invitados a la celebración. Álbum Avilés, IRA - PUCP.



Fig. 7 Inauguración del salón de Invierno 1921, Sociedad de Bellas Artes, Leguía presente en la inauguración.  
 “Sociedad de Bellas Artes”, Mayo de 1921, N°4.



Fig. 8 Inauguración del salón de Invierno 1921, Sociedad de Bellas Artes. Al lado izquierdo, retratos de “Inca Roca” y  
 “Cusi Chimbo” “Sociedad de Bellas Artes”, Mayo de 1921, N°4.





Fig. 9 Teófilo Castillo, *La procesión del corpus*, 1919, óleo sobre lienzo, 30 x 200 cm, Pinacoteca del Banco Central de Reserva.



Fig. 10 Teófilo Castillo, *El pleito de las calesas*, 1912, óleo sobre lienzo, 123.5 x 80.2 cm, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Figura 11 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de 1921, Archivo ENBA.



Figura 12 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de 1921, Archivo ENBA.





Figura 13 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos de la ENBA, 1921. Archivo ENBA.



Figura 14 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos de la ENBA, 1921. Archivo ENBA.





Figura 15 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1921. Archivo ENBA.



Fig. 16 Benjamín Mendizába, Cahuide y Ccori Occllo, 1921, paraninfo de la Universidad San Antonio Abad del Cusco.  
En: Diario *El Sol*, Cusco, 26 de diciembre del 2011, pp.8-9. Fotos: Álvaro Castro.





Fig. 17 Benjamín Mendizábal, *Ccori Occllo*, 1921, Universidad San Antonio Abad del Cusco. Foto: Daniela Del Carpio.  
Fig. 18 Arriba, Leguía leyendo discurso de inauguración 1922 frente a Daniel Hernández. Abajo, asistentes a la exposición de la ENBA, 1922.



Figura 19 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.





Figura 22 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.



Figura 23 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA





Figura 20 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.



Figura 21 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.





Figura 22 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.



Figura 23 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA





Figura 24 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.



Figura 25 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos 1922. Archivo ENBA.





Fig. Figura 25a Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.



Fig. Figura 26 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de los alumnos, 1922. Archivo ENBA.





Fig. Figura 27 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de alumnos, 1922. Archivo ENBA



Fig. Figura 28 Escuela Nacional de Bellas Artes, exposición anual de alumnos, 1922. Archivo ENBA.



De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Fig. 29 Elena de Izcue, *India amamantando*. En: *Variedades*, 10 de febrero de 1923, N° 780.

Fig. 30 Wenceslao Hinostroza, *Indio Tejedor*. En: *Variedades*, 10 de febrero de 1923, N° 780.

Fig. 31 Vinatea Reinoso, *Tipo de indio*, *Variedades*, 10 de febrero de 1923, N° 780.

Fig. 32 Julia Codesido, *Desnudo*, 1922. En: *Variedades*, 10 de febrero de 1923, N° 780.





De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Fig. 34 H. Spiers, *La Pura Cepa*, 1923, Exposición Anual ENBA, *Variedades*, N°828, 1924.

Fig. 35 Elena de Izcue, *India Tejedora*, 1924. *Variedades*, N°828, 1924.

Fig. 36 Elena de Izcue, *Invocación*, 1924/ Elena de Izcue, *Sacerdotisa Inca*, Foto archivo de la ENBA



De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Fig. 37 Vinatea Reinoso, Estudio al carbón, 1924, *Variedades*, N°828, 1924.

Fig. 38 Vinatea Reinoso, Retrato, *Variedades*, N°828, 1924.

Fig. 39 Ismael Pozo, *El jugador de los ñocos*, 1924.

Fig. 40 Manuel Rivera, *El alcalde*, 1924.

Fig. 41 Manuel Rivera, *Laocoonte indígena*, 1924.





Fig. 42 Exposición anual de la ENBA 1925, aparecen las reproducciones regaladas por Rafael Larco Herrera. Alberto Guillén, "La exposición anual en la Escuela de Bellas Artes" *Mundial*, Lima, 6 de febrero de 1925, N°244.





Fig. 43 Exposición anual de 1925, El presidente Augusto B. Leguía y Piqueras Cotolí. "En la Escuela de Bellas Artes", *Variedades*, Lima 7 de febrero de 1925, N° 884.



Fig. 44 Exposición anual de 1925, Leguía conversando Piqueras Cotolí y Hernández (de espaldas) 1925. "En la Escuela de Bellas Artes", *Variedades*, Lima 7 de febrero de 1925, N° 884.





Fig. 45 Exposición anual de 1925, En: Alberto Guillén, “La exposición anual en la Escuela de Bellas Artes” *Mundial*, Lima, 6 de febrero de 1925, N°244.

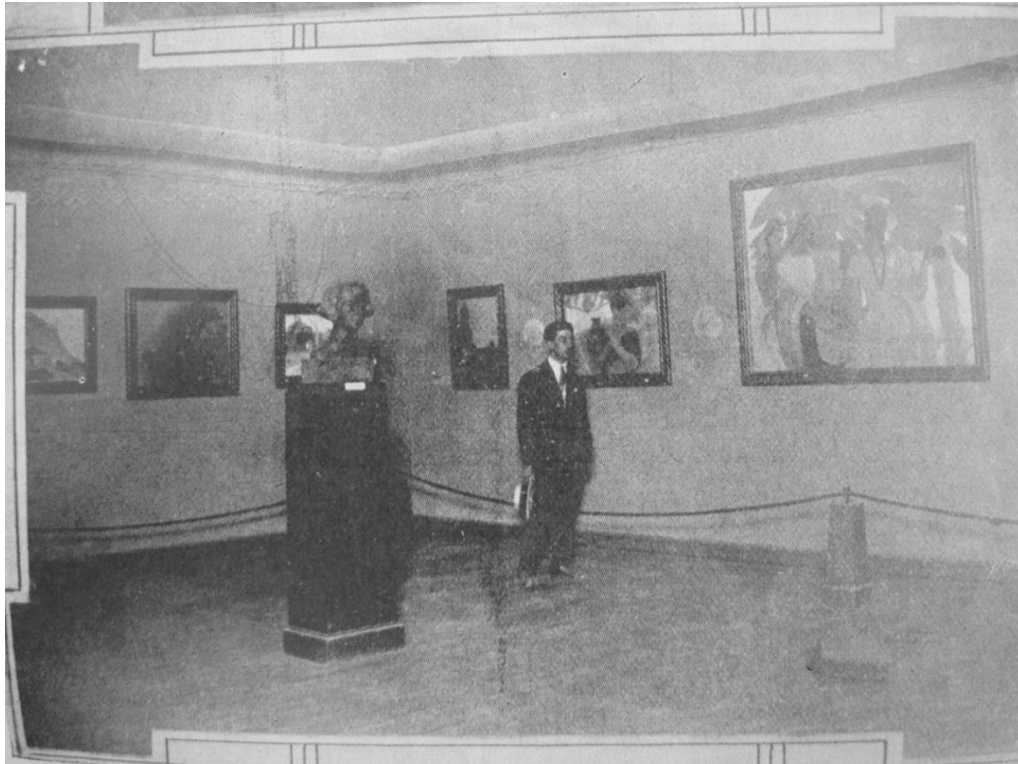


Fig. 46 Exposición anual de 1925, Vinatea Reinoso frente a uno de sus cuadros posiblemente el más grande sea “Las fruteras”. Alberto Guillén “La exposición anual en la Escuela de Bellas Artes” *Mundial*, Lima, 6 de febrero de 1925, N°244.

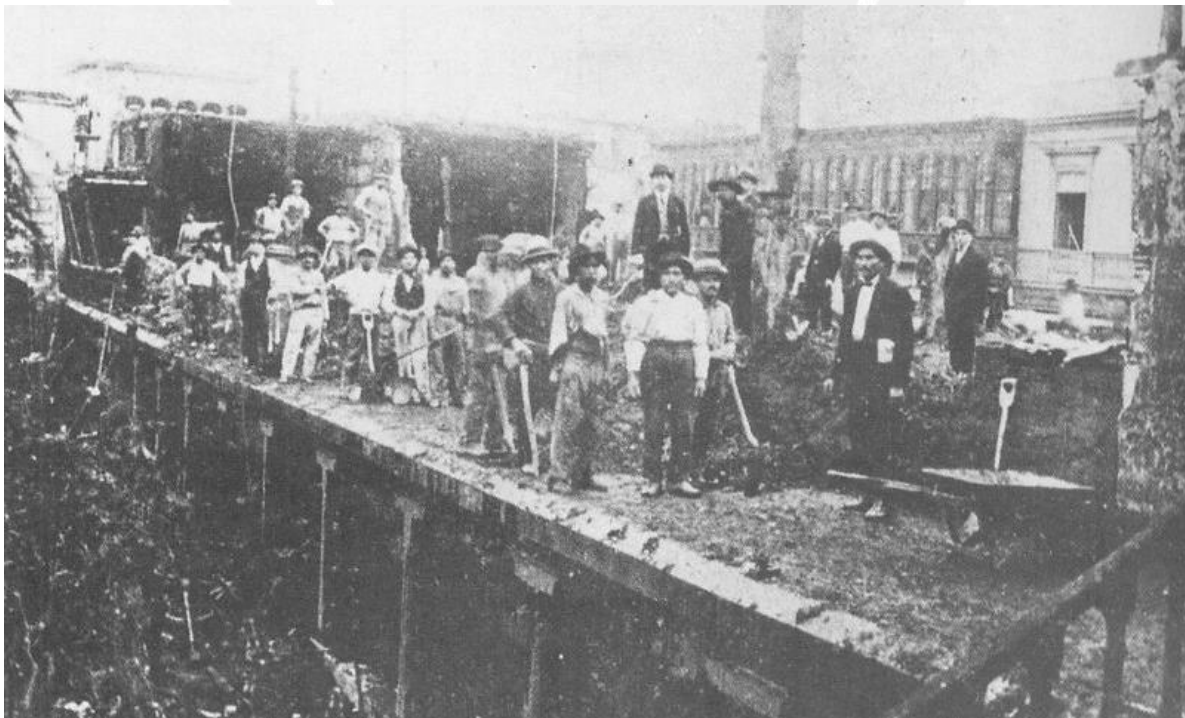


Fig 47. Incendio en Palacio de Gobierno, 3 de julio de 1921, obreros demoliendo escombros, posiblemente en el lado de la Calle Palacio.



Fig 48. Vista del incendio desde la esquina de la calle Palacio y la calle Desamparados. Exactamente el lugar en donde estaría ubicado tres años después el salón Ayacucho.

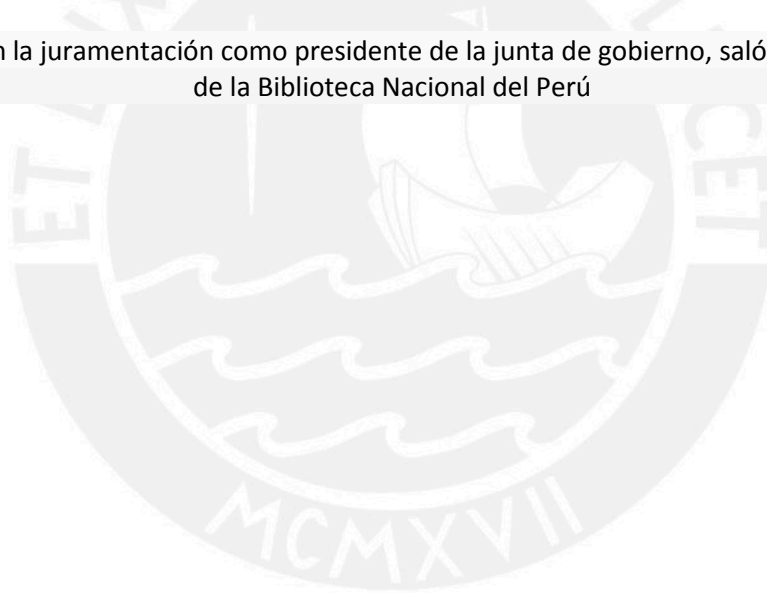


Fig. 49. Sánchez Cerro en la juramentación como presidente de la junta de gobierno, salón Ayacucho, 1930. Archivo Centro de Estudios Histórico Militares del Perú.





Fig. 50a Sánchez Cerro en la juramentación como presidente de la junta de gobierno, salón Ayacucho, 1930. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú



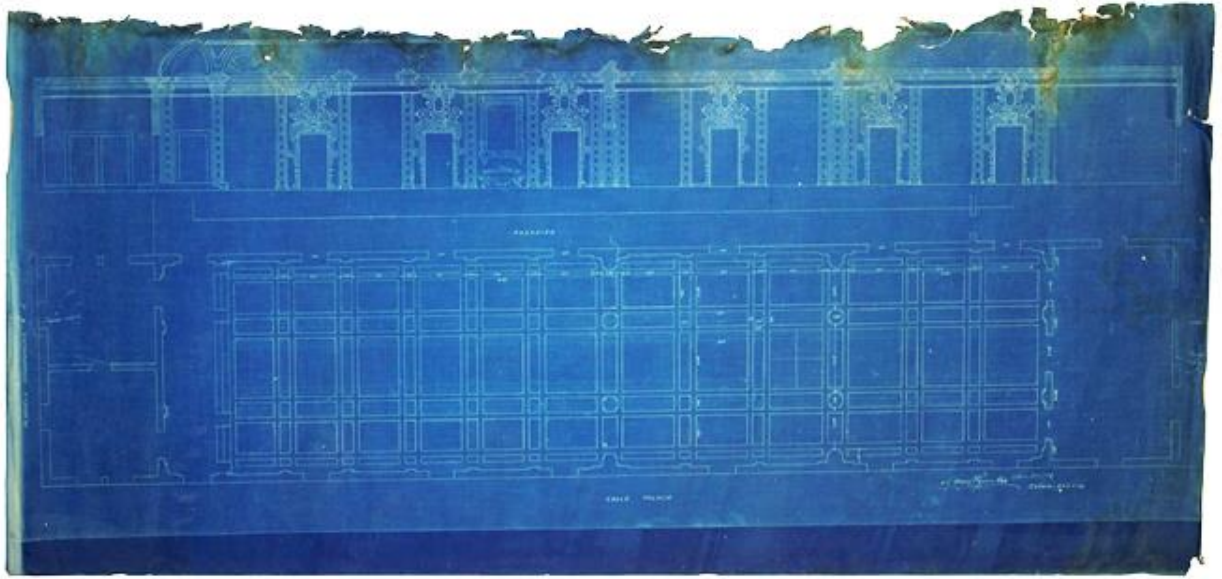


Fig. 50b Piqueras Cotoí, Plano de planta del Salón. En el plano es posible ver el nombre de las calles donde estaba ubicado el salón: Palacio (centro inferior del plano) y Desamparados (extremo izquierdo del plano) así como un pasadizo que colindaba con un jardín interno de Palacio. Se aprecia también el diseño de las puertas con sus rosetones, el espacio destinado a las sargas e incluso el mobiliario. Ayacucho. Archivo Piqueras Cotoí, Museo de Arte de Lima.

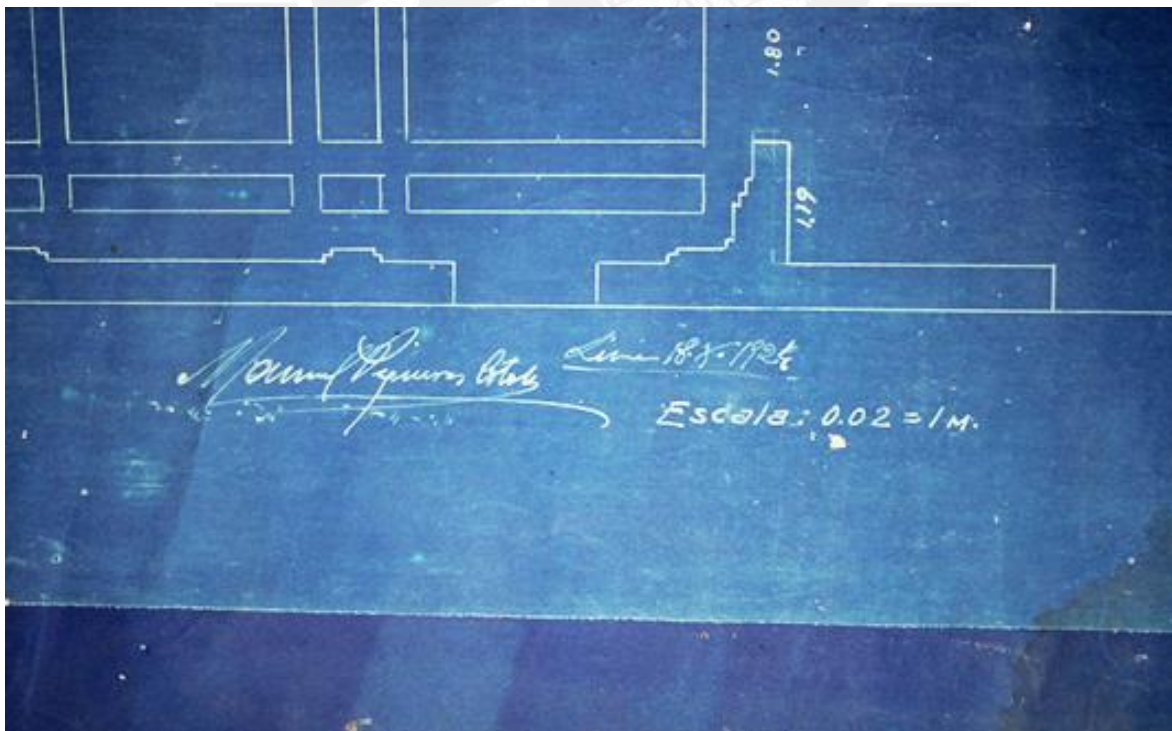
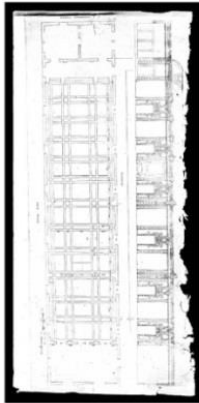


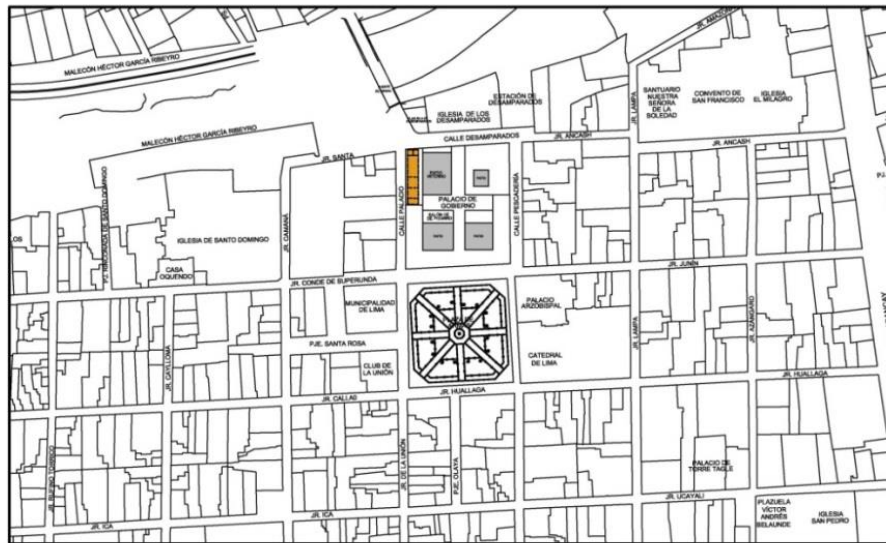
Fig. 51 Detalle del plano de planta del salón Ayacucho. Se puede ver la firma de Piqueras Cotoí, la fecha de realización "Lima, 18/8/1924" y la escala utilizada 0.002 /1M. Archivo Piqueras Cotoí, Museo de Arte de Lima.



# PLANO DE LOCALIZACIÓN: SALÓN AYACUCHO 1924 - PALACIO DE GOBIERNO



PLANO DE PLANTA, MANUEL PIQUERAS COTOLÍ, 1924. ARCHIVO MANUEL PIQUERAS COTOLÍ, MALI. SC 0.02 =1M  
①



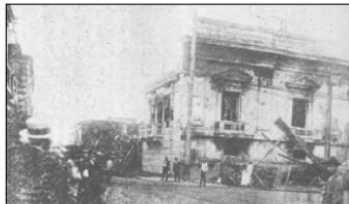
② PLAZUELA DE DESAMPARADOS



③ IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS. RECONSTRUCCIÓN DE 1897 Y DEMOLIDA EN 1939.



④ PUENTE DE PIEDRA. CONSTRUIDO EN 1610 Y PRESENTE HASTA LA ACTUALIDAD.



⑤ INCENDIO DEL 3 DE JULIO DE 1921, OBREROS DEMOLIENDO ESCOMBROS, ESQUINA DE CALLE PALACIO CON CALLE DESAMPARADOS. EN: MUNDIAL, 8 DE JULIO DE 1921.



⑥ INCENDIO DEL 3 DE JULIO DE 1921, OBREROS DEMOLIENDO ESCOMBROS, CALLE PALACIO. EN: FUENTE DESCONOCIDA.



⑦ PALACIO DE GOBIERNO, PATIO INTERNO, HIGUERA DE PIZARRO, 1926. EN: COLECCIÓN LEGUÍA, ABL-D-0052/5|AHRA-IR-PUCP.



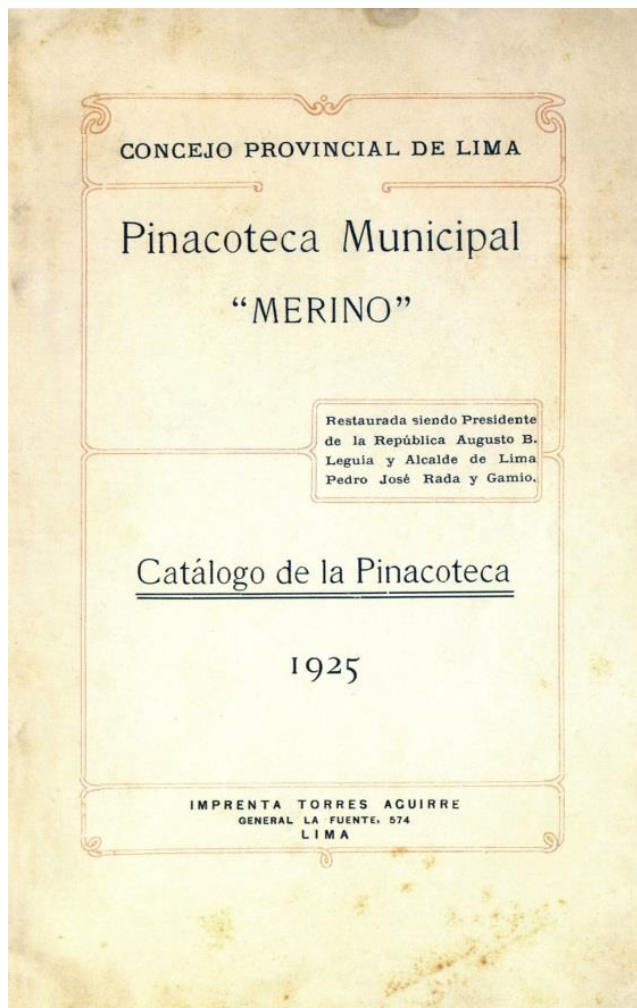
⑧ PALACIO DE GOBIERNO, SALÓN PIZARRO, 1926. EN: COLECCIÓN LEGUÍA, ABL-D-0052/4|AHRA-IR-PUCP



VISTAS AÉREAS DE PALACIO DE GOBIERNO, ca. 1924







Palacio de Gobierno. Carla Di Franco y Romel Olivares.

|                                                               |     |           |
|---------------------------------------------------------------|-----|-----------|
| Vienen . . . . .                                              | Lp. | 83,030.00 |
| <i>Allísimo.</i>                                              |     |           |
| Alegoría de Jorge Chávez . . . . .                            | „   | 100.00    |
| <i>Suárez.</i>                                                |     |           |
| Escultura.—Un busto de I. Merino (yeso) . . . . .             | „   | 50.00     |
| <i>Piqueras Cotolí.</i>                                       |     |           |
| Arquitectura.—Un proyecto para el Salón del Palacio . . . . . | „   | 100.00    |
| <i>Astete</i>                                                 |     |           |
| Retrato de la señora Concha . . . . .                         | „   | 200.00    |
| <i>Daniel Hernández.</i>                                      |     |           |
| Campesino romano en oración . . . . .                         | „   | 300.00    |
| Retrato de la señora N. Mesones . . . . .                     | „   | 300.00    |
| Auto-retrato . . . . .                                        | „   | 100.00    |
| Efecto de luz artificial . . . . .                            | „   | 1,500.00  |
|                                                               | Lp. | 85,680.00 |

Total de libras peruanas, ochenta y cinco mil, seiscientos ochenta.  
 Queda un cierto número de cuadros que no han sido tasados, porque no deben figurar en un Museo de esta clase, y son los siguientes:

- Una copia de fotografía de un cuadro de Ignacio Merino. Las copias pueden ser toleradas solamente si son buenas y tomadas directamente del original.
- Un lote de diez y nueve retratos, sin gran valor artístico, que tienen, en todo caso su lugar indicado en el Salón de Sesiones de la Municipalidad.
- Cuatro cuadritos perfectamente insignificantes y que, además, están en muy mal estado.
- Un retrato de un General, que tiene su lugar más a propósito en el Museo Histórico.
- Dos bocetos pequeños, sin valor artístico y que se encuentran en la colección Merino, pero que no tienen cabida aquí.

*Daniel Hernández.*  
Tomado conocimiento, a sus antecedentes.  
Rúbrica del señor Alcalde.

*Enrique Castro.*

— XCI —

Fig 52b Catálogo de la Pinacoteca Municipal Francisco Merino, 1925. En 1925 José Rada y Gamio, alcalde de Lima, nombra a Daniel Hernández director *ad honorem* de la Pinacoteca Municipal Francisco Merino. En el catálogo Hernández hace una lista de las obras por autor y a su vez las valoriza. En el caso de Piqueras coloca: **“Piqueras Cotolí –Arquitectura. Un proyecto para el salón del Palacio 100.000” [libras peruanas] [ver flecha roja]**. Por la fecha y la descripción es probable que este “proyecto” se tratase del salón Ayacucho, siendo así uno de los pocos documentos oficiales donde aparece mencionado. Dado el valor que se le otorga, comparable al autorretrato de Hernández o un cuadro de Altísimo, suponemos que se trataría de los planos para el salón Ayacucho o quizás una especie de maqueta. Podría también tratarse de un encargo posterior para el mismo palacio, porque resulta extraño que no se le llame salón “inca” o “incaico” como se lo conocía en los medios, sin embargo, no sabemos que se la haya encargado algo similar al salón Ayacucho.







Fig. 53 Vista interior de Palacio de Gobierno. En la parte inferior izquierda se aprecia un grupo de personas en un patio del primer piso, por la crónica de Saavedra sabemos que se trata del patio donde estaba la Higuera de Pizarro (Saavedra 1925:19). Ver plano de localización, imagen número 7. A la derecha se puede ver las manos de quienes se encontraban en el pasadizo colindante con el Salón Ayacucho en el segundo piso. Archivo Biblioteca Nacional.



Fig. 54 Pasadizo colindante con el Salón Ayacucho. Fotografía del día de la inauguración. En: *Mundial*, 25 de diciembre de 1924.







Fig 55. Leguía leyendo un discurso en el salón, se puede ver atrás la sarga de Sabogal *Siglo XVIII*, Escena colonial, figura 88.

Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP).



Fig. 56 Leguía recibe a invitado. Atrás se puede ver el cuadro de Sabogal *Siglo XVIII*, Escena colonial, figura 88.  
. Archivo BNP.







Fig. 57 Acto oficial en el salón principal del salón Ayacucho. Atrás se pueden ver las sargas de Camilo Blas *La procesión de cuaresma* [figura 97] y también *Las tejedoras* [figura 95] de Elena Izcue. Archivo BNP.



Fig 58. Leguía leyendo un discurso en el recinto principal del salón Ayacucho, se puede ver atrás la sarga de Sabogal *Siglo XVIII, Escena callejera* [figura 90b] Archivo BNP.



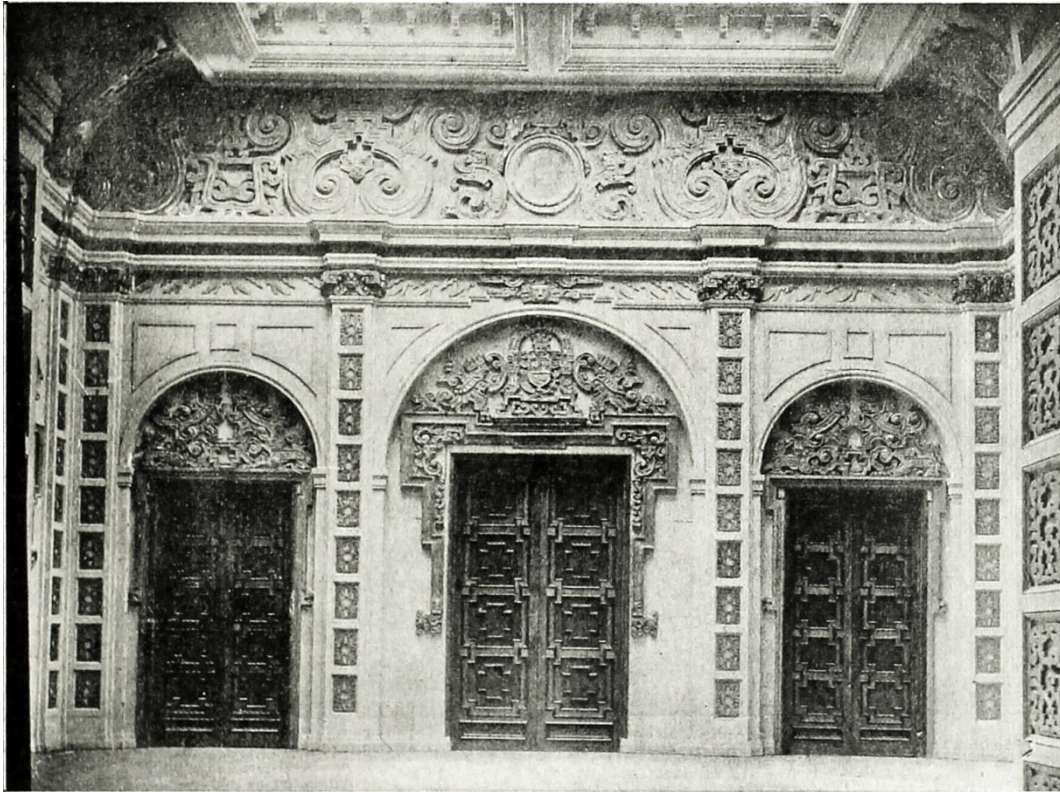


Fig. 59 Entrada principal del salón Ayacucho, conducía a la primera antesala, ver foto siguiente. Archivo BNP.



Fig. 60 Primera antesala del salón Ayacucho. En esta primera antesala se pueden apreciar, aunque difusamente, los







Fig. 61 Primera antesala del salón Ayacucho. En el lado izquierdo, donde se puede ver la obra de Vinatea Reinoso *Escena colonial* [figura 88] y en la segunda antesala se logra apreciar con dificultad la sarga perdida donde aparece un inca en andas [figura 93]. Archivo de la BNP.

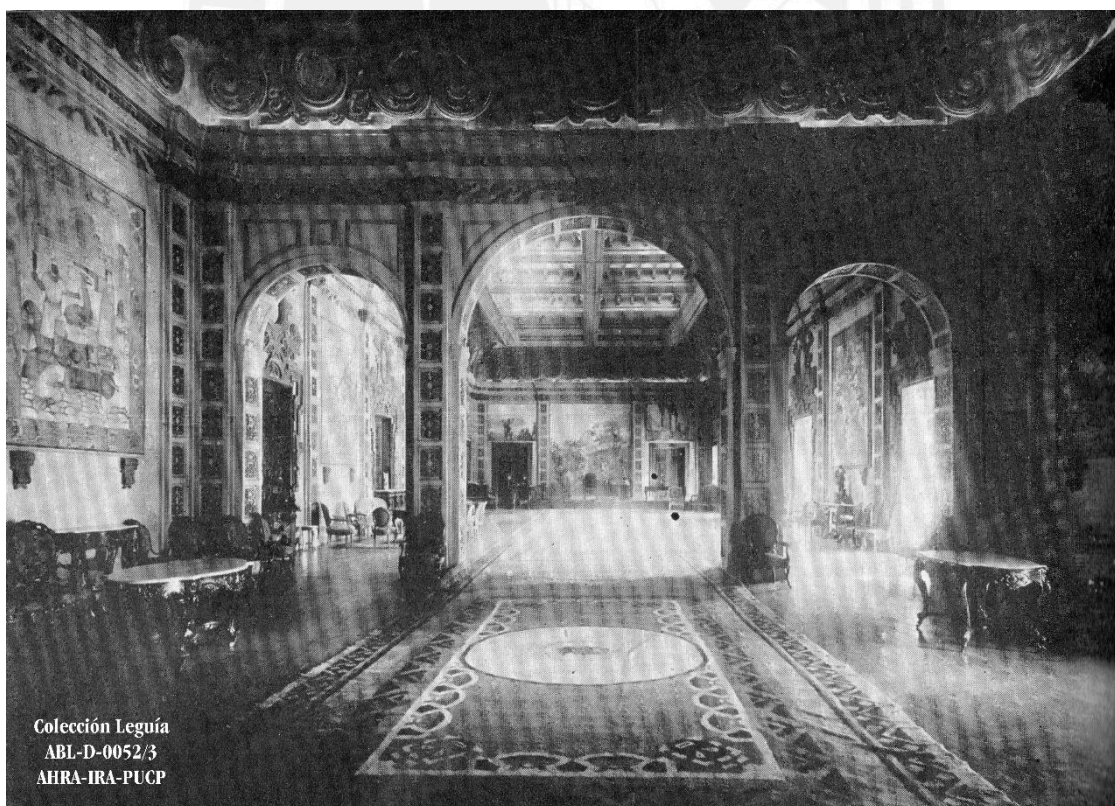


Fig. 62 Segunda antesala del salón Ayacucho. Aquí es posible ver la sarga de paradero desconocido en donde se representa el sacrificio de un auquénido [figura 94]. Colección Leguía, PUCP.



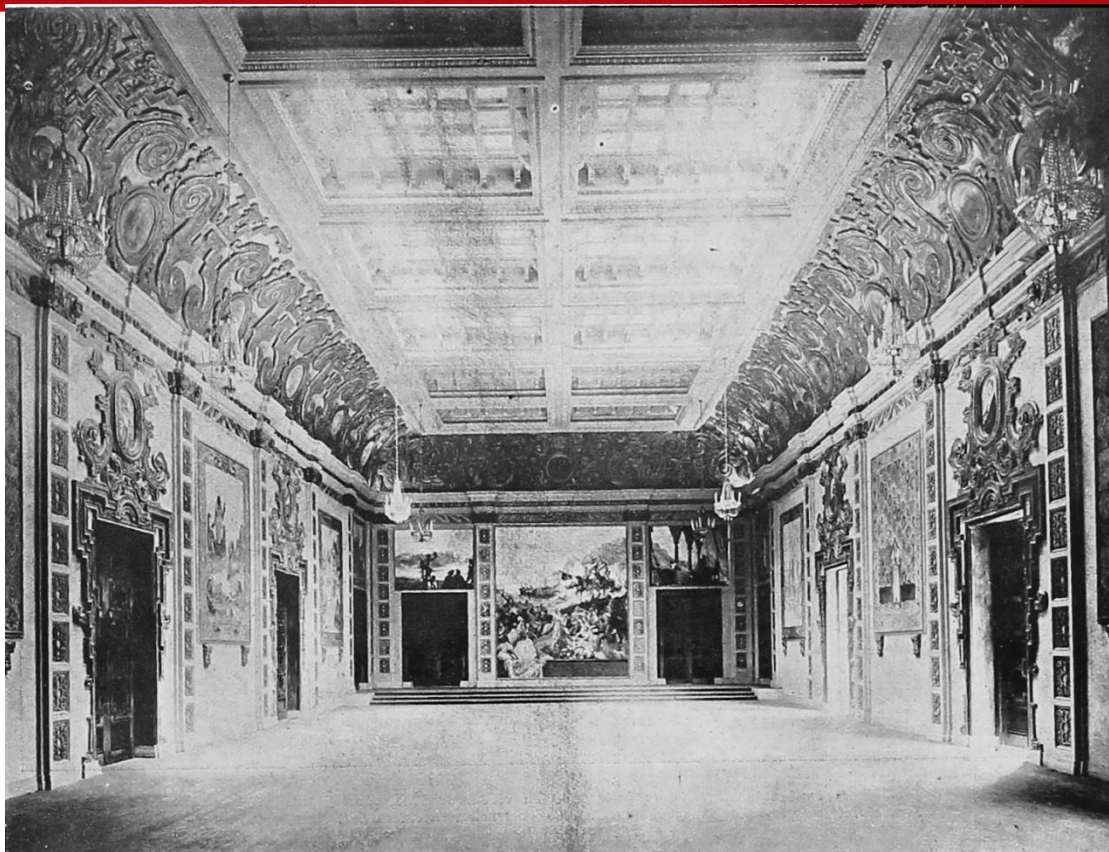


Fig 63. Recinto principal del salón. Aquí puede ver el tablado donde Leguía saludaba a los invitados y la obra de Hernández detrás. Además hacia el lado izquierdo se puede reconocer la sarga de Izcue *Las Tejedoras* [figura 95]. En: Clovis. (1924). "El nuevo gran salón de Palacio de Gobierno". *Ciudad y campo*, pp.26-27.

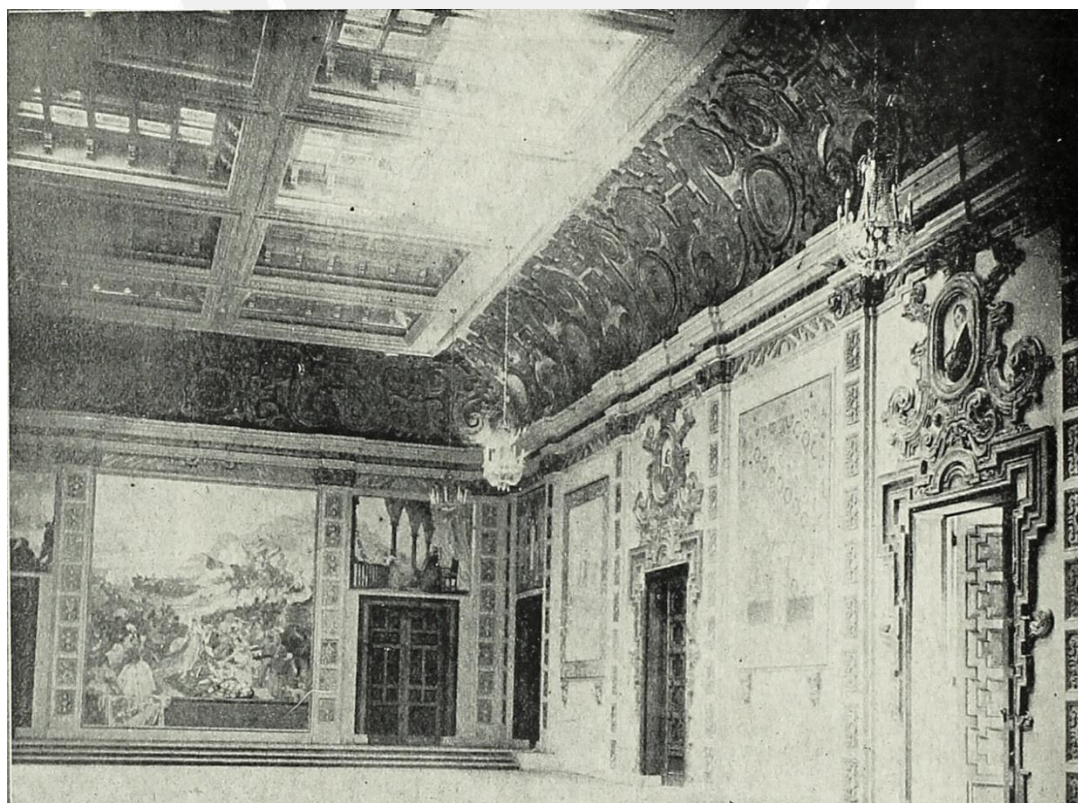


Fig 64. Recinto principal del salón, las puertas colindaban con un pasillo en el segundo piso [ver figuras 52-53]. En:







Fig. 65 Plano de Piqueras Cotolí de la puerta de entrada de principal, 1924. Ver la figura 59 de la puerta ya construida. Archivo Piqueras Cotolí, MALI.

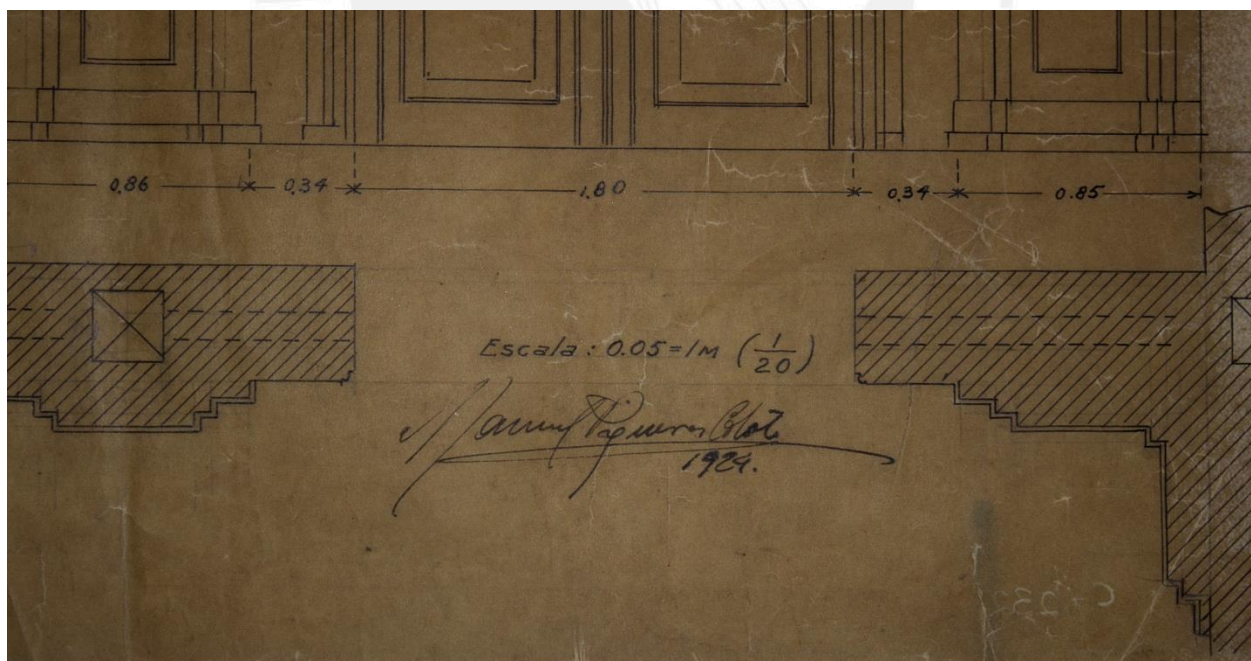


Fig. 66 Detalle del plano de Piqueras Cotolí de la entrada de principal, 1924. Se puede ver la firma del arquitecto sevillano y la escala utilizada 1/20. Archivo Piqueras Cotolí, MALI.





Figura 66a Esta imagen demuestra claramente como en la segunda antesala del salón se incorporó una especie de mampara que dividía la segunda antesala de la primera. Atrás de la estructura es posible ver los almohadillados de las columnas originales. Comparar con la figura 61 donde se ve claramente que esa división no existió.



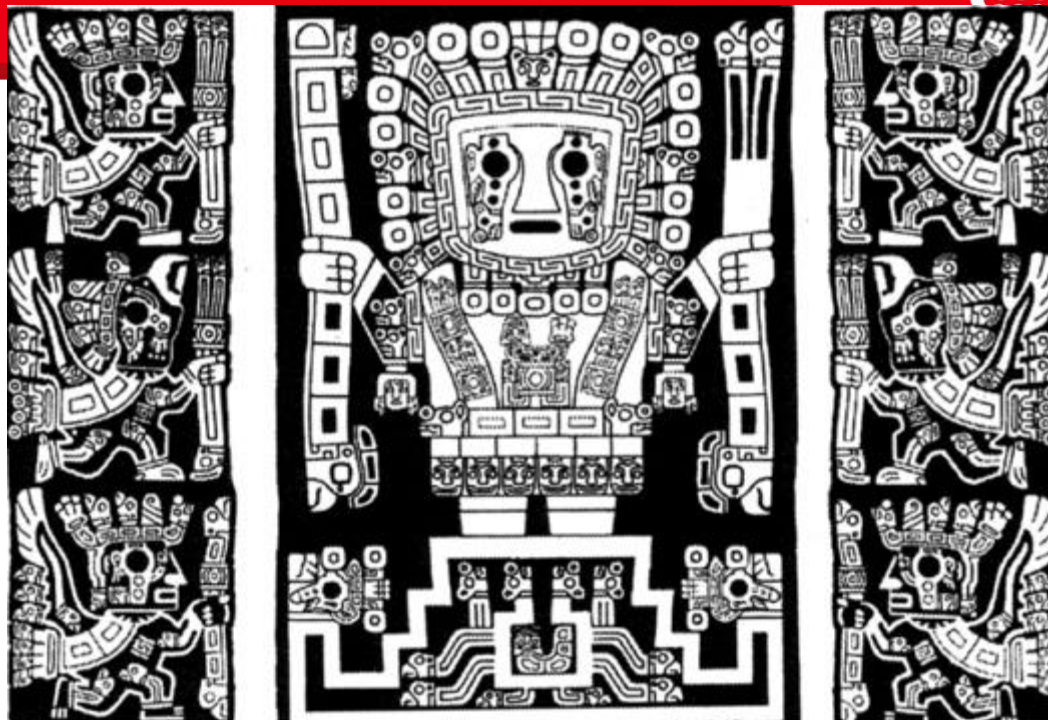


Fig. 67 Portada del sol, según Llanos de Miller 1996. 2009: fig. 12.2. En la portada del Sol se puede ver al Dios de los Báculos, rodeado de seres antropomorfos alados y con báculos también.

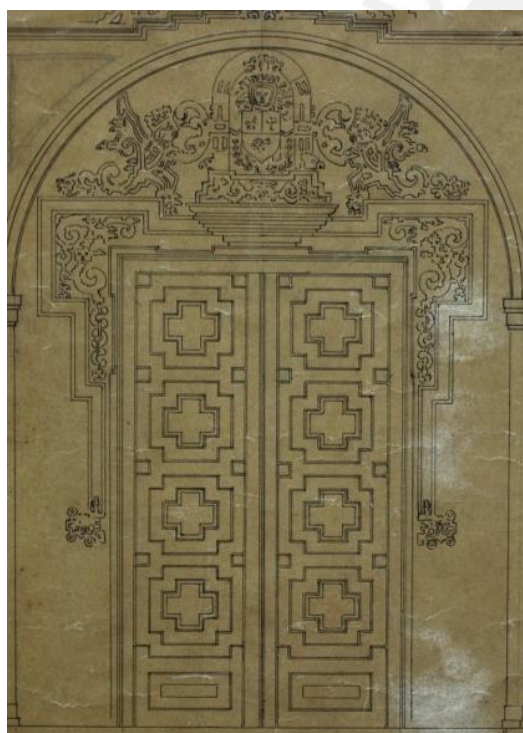


Fig 68. Detalle del plano de la portada de Piqueras Cotoli. Se observa la simplificación del Dios de los Báculos conteniendo el escudo nacional, así como los seres alados que sostienen la hornacina en la que se encuentra el escudo. Archivo MALI.

Fig. 69. Detalle de foto la portada del salón Ayacucho. Aunque la foto no es nítida se puede ver la (a) figura del dios de los báculos que contiene al (b) escudo nacional y las (c) figuras antropomorfas que rodean al dios de los báculos.



# CIUDAD Y CAMPO

## y Caminos

No. 9 — Agosto 1925.

Publicada mensualmente por "The West Coast Leader" Ltd.

50 Centavos.

Cuna Preincaica del Origen, y Símbolo de Unión del Perú y Bolivia



Fig. 70 Portada de *Ciudad y Campo*, Agosto de 1925, N°9. En la sección inferior de la portada aparecía el siguiente texto: “Pórtico de las ruinas del Templo del Sol de Tiahuanaco, cerca del Lago Titicaca, **cuna de la gran civilización, megalítica, precursora del Imperio de los Incas, fundado más tarde por Manco Cápac**. Las ruinas de este grandioso monumento milenario, contemporáneo del origen de las naciones hermanas Perú y Bolivia, debería consagrarse como símbolo del santuario en que se funda para siempre las más estrecha unión de los dos países”. [énfasis agregado]



Fig. 71 Portada del Pabellón Perú en Sevilla, 1929. Se puede ver el escudo nacional rodeado por el dios de los báculos Tiahuanaco.

Fig. 72 Detalle del escudo nacional del Pabellón Perú en Sevilla, 1929.



Fig. 73 Portada de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1924, donde se puede ver también el uso de la misma sintaxis visual, el dios de los báculos Tiahuanaco y el escudo nacional.



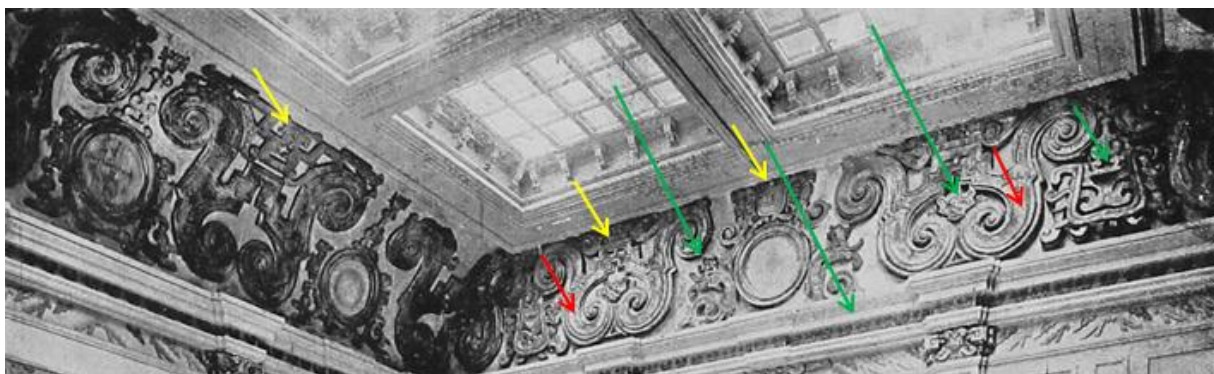


Fig. 74. (a) Las flechas amarillas indican las figuras antropomorfas, (b) las flechas verdes indican las representaciones estilizadas de felinos y (c) las flechas rojas indican las volutas.

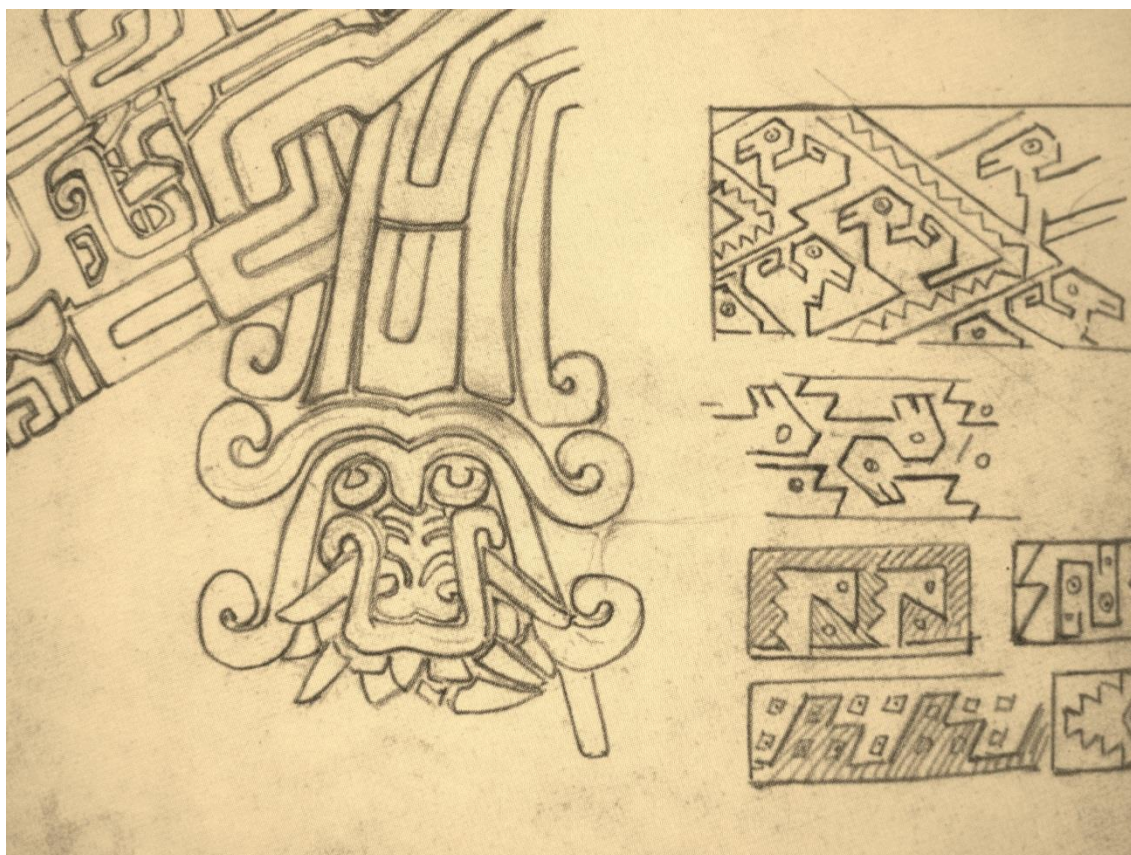


Fig. 75 Manuel Piqueras Cotoí, Estudio de motivos precolombinos, lápiz sobre papel, 33 x 21.5 cm. En: Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), Luis Eduardo Wuffarden (ed), 2003, Museo de Arte de Lima, p. 40. Estos pueden haber sido estudios preparatorios para la decoración del salón. El motivo de la imagen con colmillo, asociada a la cultura Chavín, aparece claramente en la bóveda del salón Ayacucho, ver figura 74 c.



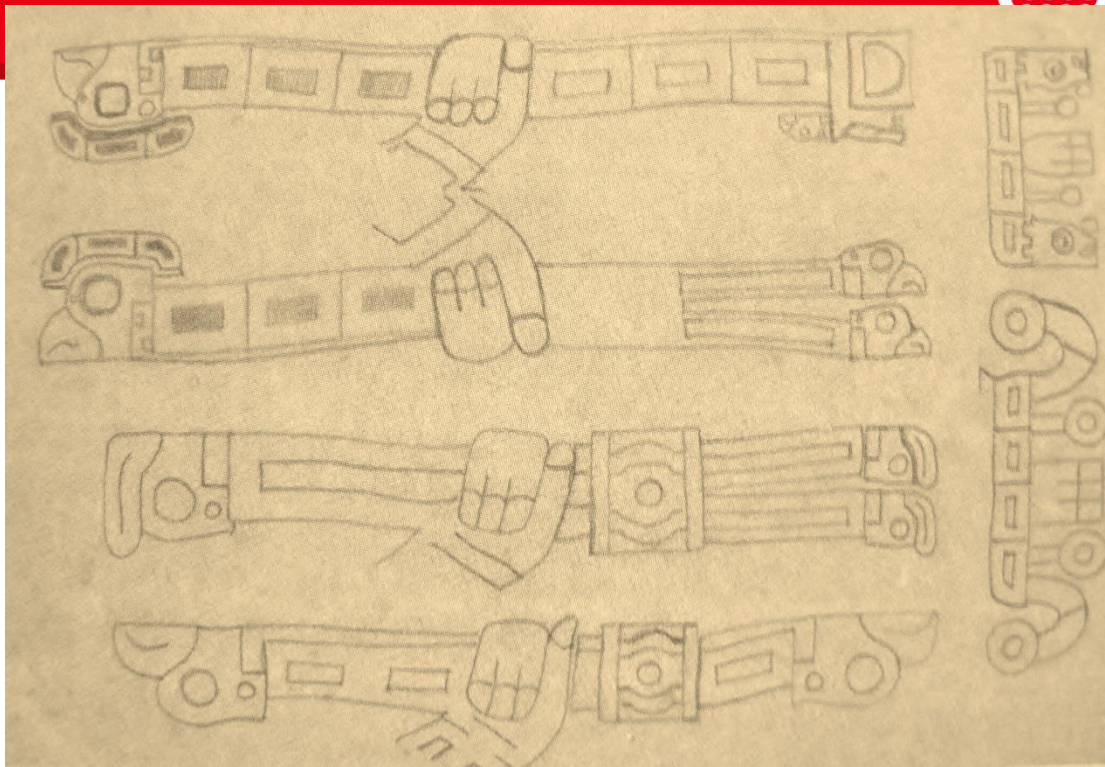


Fig. 76. Manuel Piqueras Cotolí, Estudio de divinidad Tihuanuaco, 1925, lápiz sobre papel, 33 x 21.5 cm. En: *Manuel Piqueras Cotoli (1885-1937)*, Luis Eduardo Wuffarden (ed), 2003, Museo de Arte de Lima, p. 41. Estos motivos aparecen en los fustes de las columnas.

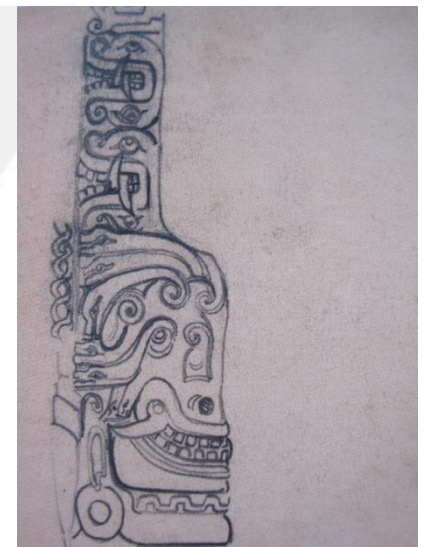
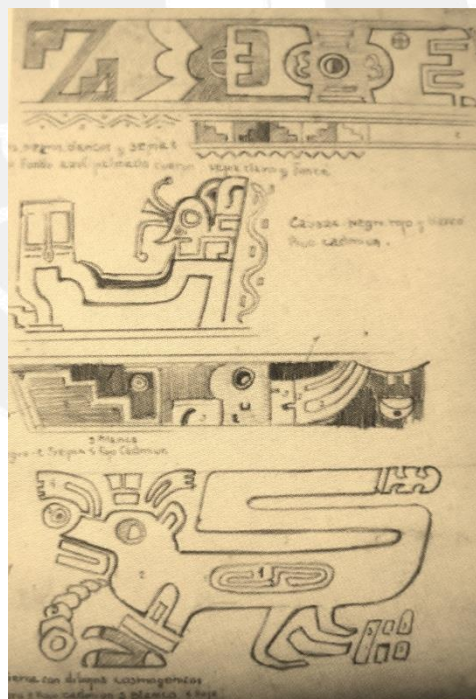
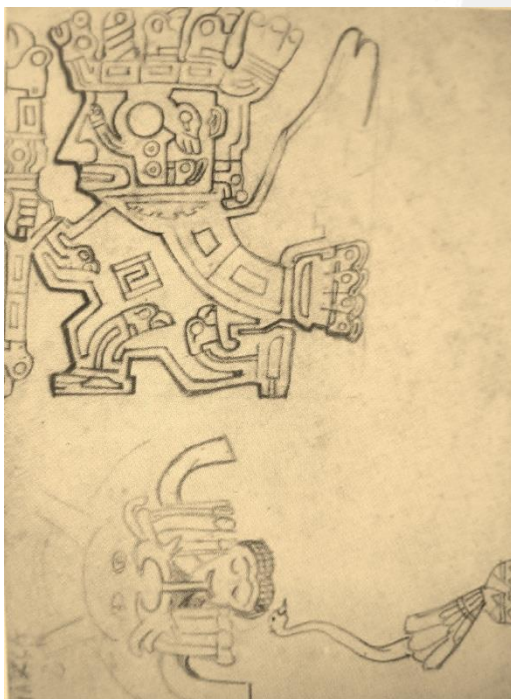


Fig. 77 a y b. Estudios de motivos Tihuanuaco, 1925, lápiz sobre papel, 33 x 21.5 cm (ambos). En: *Manuel Piqueras Cotoli (1885-1937)*, Luis Eduardo Wuffarden (ed), 2003, Museo de Arte de Lima, p. 41. La figura del “guardián” Tiahuanaco aparece en el escudo de la portada del salón y los felinos estilizados en la base de la bóveda.

Fig. 78 Dibujo de Piqueras Cotolí, Lanzón Monolítico de Chavín de Huántar, iconografía utilizada en la bóveda del salón. En: *Manuel Piqueras Cotoli (1885-1937)*, Luis Eduardo Wuffarden (ed), 2003, Museo de Arte de





Fig. 79 Primera antesala, rosetón de la puerta izquierda, imagen de Manco Cápac.

Fig. 80 Primera antesala, rosetón de la puerta derecha, imagen de Mama Ocllo



Fig. 81 Salón principal, rosetón ubicado a la izquierda, imagen de un virrey, posiblemente Abascal.

Fig. 82 Salón principal, rosetón de imagen de personaje republicano no identificado.



Fig. 83 Daniel Hernández, *Apoteosis de Ayacucho*, c. 1924, óleo sobre tela, 61 x 1.14 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva. Foto: Carla Di Franco.

MCMXVII





Figura 84 Daniel Hernández, *El paso de los libertadores* (parte central del tríptico), óleo sobre lienzo, 5,30 x 4,32 m. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Foto: Carla Di Franco



Figura 85 Daniel Hernández, *El paso de los libertadores*, 1924, tríptico, óleo sobre tela. 5,30 x 4,32 m, Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Foto de sección central de Carla Di Franco. Imágenes laterales, Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.

MCMXVII





Figura 86 Elena de Izcue, *La cadena de Huáscar*, 1924, 3,35 x 2,34 cm. Óleo sobre tela sin preparar. Escalera y hall del Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.





Figura 87 Wenceslao Hinojosa, *Paisaje andino*, 1924. Óleo sobre tela sin preparar. Escalera y hall del Consejo de Ministros, Residencia de Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.







Figura 88 Vinatea Reinoso, *Escena colonial*, 1924, 2,75 x 1,75 cm. Óleo sobre tela sin preparar. Biblioteca del Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.





Fig. 89 Vinatea Reinoso, *Las fruteras*, 2,75 x 1,75 cm, Biblioteca del Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú.  
Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.





Figura 90 a Jose Sabogal, *Siglo XVIII*, [Las tapadas] óleo sobre tela sin preparar, 333 x 233 cm. Hall de los pasos perdidos, Congreso de la República del Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.



Figura 90b José Sabogal, *Siglo XVIII* (Escena callejera), Óleo sobre tela sin preparar, 333 x 233 cm. Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Foto: Carla Di Franco de José sabogal,





Foto 91 Daniel Hernández, *Alegoría del triunfo*, 1924. Biblioteca del Consejo de Ministros, Residencia de Palacio de Gobierno. Catálogo de Bienes Patrimoniales - Dirección de gestión, registro y catalogación de Bienes, Ministerio de Cultura.



Figura 92 Elena de Izcue, *Invocación al sol*, 1924, 2,82 x 1, 82 cm. Óleo sobre tela sin preparar. Residencia de Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.





Figura 93 Autor desconocido [¿Elena de Izcue?], Sin título [Inca en andas], 1924. Óleo sobre tela sin preparar, paradero desconocido





Foto de la *La Prensa*, único diario español e hispanoamericano de Nueva York. Nueva York, miércoles 24 de octubre de 1928. [Cortesía de Juan Carlos Estenssoro]

Figura 94 Autor desconocido [¿Elena de Izcue?], Sin título [Sacrificio de un auquérido], 1924. Óleo sobre tela sin preparar, paradero desconocido



Figura 95 Elena de Izcue, *Las tejedoras*, 1924, 2,75 x 1,75 cm. Óleo sobre tela sin preparar. Biblioteca del Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.





Figura 96 Camilo Blas, *La Cashua*, 1924. Óleo sobre tela sin preparar. Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.



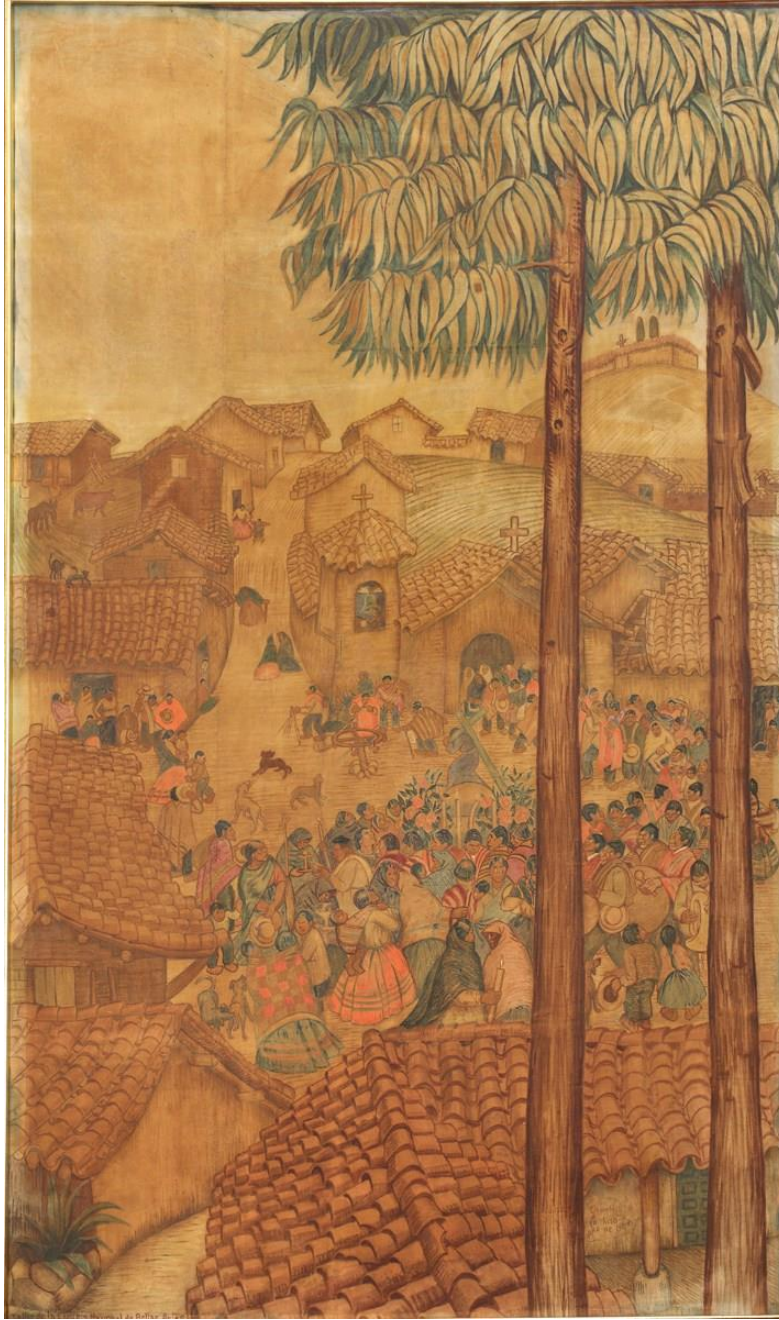


Figura 97 Camilo Blas, *La procesión de cuaresma*, 1924. Óleo sobre tela sin preparar. Consejo de Ministros, Palacio de Gobierno, Perú. Archivo del Museo de Arte de Lima, foto de Daniel Giannoni.



Fig. 98 Daniel Hernández, *Saludo al presidente Leguía*, 1921, óleo sobre lienzo, 1, 61 x 2, 59 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva.

MCMXVII





Figura 99 Daniel Hernández, *Retrato de San Martín*, ca. 1921 – 1925, óleo sobre tela: 150 x 108 cm. Existe una versión anterior en el Palacio Legislativo. Imagen en: *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino: LXXX aniversario 1925-2005* Lima. Municipalidad de Lima, p. 140.  
Encargado antes de 1926





Fig. 100 Daniel Hernández, *Retrato del presidente Leguía*, 1923. Óleo sobre tela, 149 x 107 cm. Imagen en: Mundial, 9 de diciembre de 1924.





Fig. 101 Daniel Hernández, *La capitulación de Ayacucho*, óleo sobre lienzo, 1924, Pinacoteca del Banco Central de Reserva.



Figura 102 Daniel Hernández, *Retrato de Simón Bolívar*, 1925. Óleo sobre tela, 1,98x 1,35 cm







Fig. 104 Jorge Vinatea Reinoso, Acuarela, Serie Las grandes etapas de nuestra historia, El Imperio (Hacen referencia a Mama Occllo y Manco Capac) En: *Mundial*, portada, Lima 9 de diciembre de 1924.



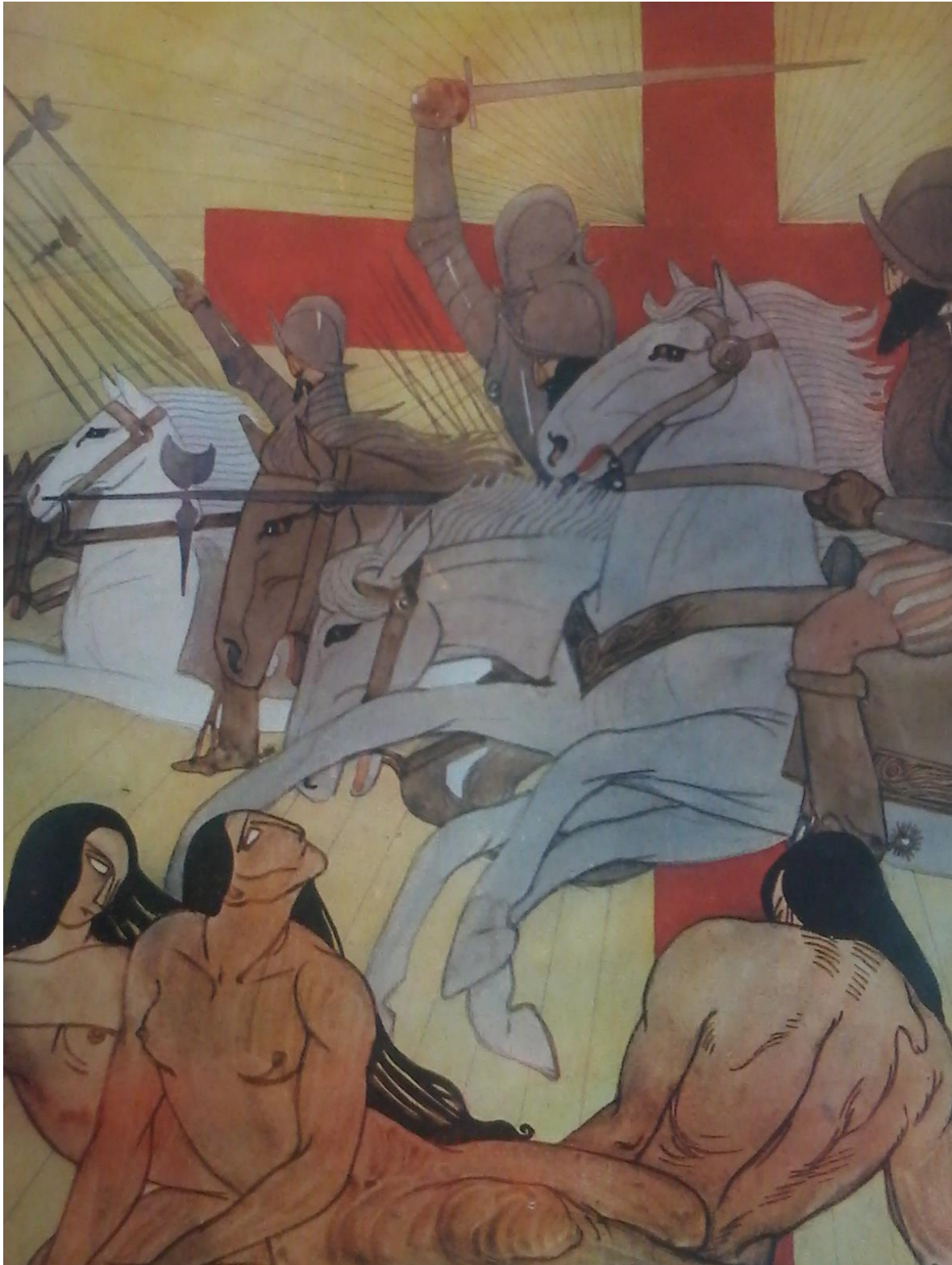


Fig. 105 Jorge Vinatea Reinoso, Acuarela, Serie *Las grandes etapas de nuestra historia*, *La Conquista*. En: *Mundial*, Lima 9 de diciembre de 1924.





Fig. 106 Jorge Vinatea Reinoso, Acuarela, Serie *Las grandes etapas de nuestra historia*, *La República*, (Simón Bolívar.). En: *Mundial*, Lima 9 de diciembre de 1924.

CUADRO No. 1: RECINTO PRINCIPAL

| Autor        | Título                                 | Inscripciones en la obra                                                                                                                                                                                                       | Medidas        | Técnica                      | Ubicación         | Ubicación actual                                    | Tipo de imagen                                                    |
|--------------|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------|-------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| José Sabogal | Siglo XVIII<br><i>Escena callejera</i> | En el greca abajo: "SIGLO XVIII"<br>"JOSÉ SABOGAL, PINX."<br>En el greca costado izquierdo: "AÑO"<br>En los greca costado derecho: "1924"<br>Dentro de la sarga costado derecho: "TALLER DE LA ESCUELA NCNAL. DE BELLAS ARTES" | 333 x 233 cm   | Óleo sobre tela              | Recinto principal | Palacio de Gobierno, residencia presidencial.       | Fotografía tomada por Daniel Gianoni - Archivo MALI [figura 90b]  |
| José Sabogal | Siglo XVIII<br><i>Las tapadas</i>      | En el greca abajo: "SIGLO XVIII"<br>"JOSÉ SABOGAL, PINX."<br>En el greca costado izquierdo: "AÑO"<br>En los greca costado derecho: "1924"<br>Dentro de la sarga costado derecho: "TALLER DE LA ESCUELA NCNAL. DE BELLAS ARTES" | 333 x 233 cm   | Óleo sobre tela              | Recinto principal | Palacio de Gobierno, residencia presidencial.       | Fotografía tomada por Daniel Gianoni - Archivo MALI [figura 90a ] |
| Sin autor    | ¿Personaje con flores?                 | Con marco. Incripciones no reconocibles                                                                                                                                                                                        |                |                              | Recinto principal | Paradero desconocido                                | Imagen reconstruida a partir de las fotos de época<br>Sin imagen  |
| Elena Izcue  | <i>Tejedoras</i><br>[título atribuido] | Sin marco<br>Sin inscripciones                                                                                                                                                                                                 | 2,75 x 1,75 m. | Óleo sobre tela sin preparar | Recinto principal | Palacio de Gobierno, Lima. Residencia presidencial. | Fotografía tomada por Daniel Gianonni - Archivo MALI [Figura 95]  |
| Camilo Blas  | <i>La Cashua</i><br>[título]           | Sin grecas<br>En la sarga abajo a la                                                                                                                                                                                           |                | Óleo sobre                   | Recinto           | Palacio de                                          | Fotografía tomada por Daniel Giannoni - Archivo                   |

|                  |                                                                                |                                                                                                                                      |                |                 |                   |                                                     |                                                                      |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------|-------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
|                  | atribuido]                                                                     | izquierda: "TALLER DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES"<br>En la sarga: "PINTOR CAMILO BLAS 1924"                                 |                | tela            | principal         | Gobierno, residencia presidencial.                  | MALI [Figura 96]                                                     |
| Camilo Blas      | <i>Procesión de cuaresma</i> [título atribuido]                                | Sin grecas<br>En la sarga abajo izquierda: "TALLER DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES"<br>En la sarga: "CAMILO BLAS AÑO DE 1924" |                | Óleo sobre tela | Recinto principal | Palacio de Gobierno, Lima. Residencia presidencial. | Fotografía tomada por Daniel Gianonni - Archivo MALI [Figura 97]     |
| Daniel Hernández | <i>El paso de los libertadores Tríptico</i> , parte central [título atribuido] | Dentro del cuadro, abajo en el centro "DANIEL HERNÁNDEZ LIMA 1924"                                                                   | 5,30 x 4,32 m. |                 | Recinto principal | Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia  | Fotografía tomada por Carla Di Franco [Figuras 83-85]                |
| Daniel Hernández | El pueblo desde la escalera Tríptico, lado izquierdo [título atribuido]        | Sin marco<br>Sin inscripciones                                                                                                       |                |                 | Recinto principal | Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia  | Fotografía tomada por Daniel Gianonni - Archivo MALI [Figuras 83-85] |
| Daniel Hernández | Mujeres desde el balcón Tríptico, lado derecho [título atribuido]              | Daniel Hernández                                                                                                                     |                |                 | Recinto principal | Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia  | Fotografía tomada por Daniel Gianonni - Archivo MALI [Figuras 83-85] |
| Desconocido      | ¿Santa Rosa de Lima?                                                           | No reconocible                                                                                                                       |                |                 | Recinto principal | Paradero desconocido                                | Imagen reconstruida a partir de las fotos de época                   |
| Desconocido      | No es posible identificar la imagen                                            | No reconocible                                                                                                                       |                |                 | Recinto principal | Paradero desconocido                                | Imagen imposible de reconstruir                                      |



CUADRO No. 2 SEGUNDA ANTESALA

| Autor                                     | Título                                                      | Inscripciones en la sarga                                                                                                                                                                  | Medidas         | Técnica                      | Ubicación dentro del salón                                                                                          | Ubicación actual                                      | Tipo de imagen                                                   |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| Elena de Izcue                            | <i>La cadena de Huáscar</i>                                 | En los grecas abajo: "LA CADENA DE HUÁSCAR"<br>"ELENA DE IZCUE"<br>En los grecas a cada costado:<br>"1924"<br>"1924"<br>En la sarga abajo: "TALLER DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES" | 3.35 x 2.34 m.  | Óleo sobre tela sin preparar | Segunda antesala                                                                                                    | Palacio de Gobierno, Lima.<br>Residencia privada      | Fotografía tomada por Daniel Gianoni - Archivo MALI [Figura 86]  |
| Elena de Izcue                            | <i>La ofrenda o Invocación al sol</i><br>[título atribuido] | Sin marco<br>Sin inscripciones                                                                                                                                                             | 2, 82 x 1,82 m. | Óleo sobre tela sin preparar | ¿Segunda antesala?<br>En función de las fotos no es posible determinar, se deduce su ubicación en función del tema. | Palacio de Gobierno, Lima.<br>Residencia presidencial | Fotografía tomada por Daniel Gianonni - Archivo MALI [Figura 92] |
| Desconocido<br>Atribuido a Elena de Izcue | Inca en andas<br>[título atribuido]                         | Con marco/ inscripciones no reconocibles                                                                                                                                                   | -               |                              | Segunda antesala                                                                                                    | Paradero desconocido                                  | Imagen reconstruida a partir de las fotos de época [Figura 93]   |
| Desconocido<br>Atribuido a Elena de Izcue | Ceremonia de sacrificio animal<br>[título atribuido]        | Con marco/ inscripciones no reconocibles                                                                                                                                                   | -               |                              | Segunda antesala                                                                                                    | Paradero desconocido                                  | Imagen reconstruida a partir de las fotos de época [Figura 94]   |

## CUADRO N° 3 PRIMERA ANTESALA

| Autor                | Nombre                                                            | Inscripciones en la sarga                                                                                                                                                    | Medidas        | Técnica         | Ubicación dentro del salón                                                                                    | Ubicación actual                           | Tipo de imagen                                                      |
|----------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Vinatea Reinoso      | <i>Escena colonial en la plaza de armas</i><br>[título atribuido] | Sin marco<br>Inscripción abajo a la derecha: "TALLER DE ES. NL. DE BELLAS ARTES"<br>Firmado abajo a la derecha: "VINATEA REINOSO"                                            | 2,75 x 1,75 m. | Óleo sobre tela | Primera antesala                                                                                              | Palacio de Gobierno/<br>Residencia privada | Fotografía tomada por Daniel Giannoni - Archivo MALI<br>[Figura 88] |
| Vinatea Reinoso      | <i>Fruteras</i><br>[título atribuido]                             | Sin marco<br>Inscripción abajo a la izquierda:<br>"TALLER DE ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES"<br>Firmado abajo a la derecha:<br>"VINATEA REINOSO"                           | 2,75 x 1,75 m. | Óleo sobre tela | ¿Primera antesala?<br>En función de las fotos no se puede determinar. Se establece su ubicación por descarte. | Palacio de Gobierno/<br>Residencia privada | Fotografía tomada por Daniel Giannoni - Archivo MALI<br>[Figura 89] |
| Wenceslao Hinostroza | <i>Paisaje Andino</i>                                             | En los grecas a cada costado:<br>"1924"<br>En el greca abajo:<br>"PAISAJE ANDINO"<br>"W. HINOSTROZA"<br>En la sarga abajo derecha:<br>"TALLER DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES" | MCMXXI         | Óleo sobre tela | ¿Primera antesala?<br>En función de las fotos no se puede determinar. Se establece su ubicación por descarte. | Palacio de Gobierno/<br>Residencia privada | Fotografía tomada por Daniel Gianoni - Archivo MALI<br>[Figura 87]  |