

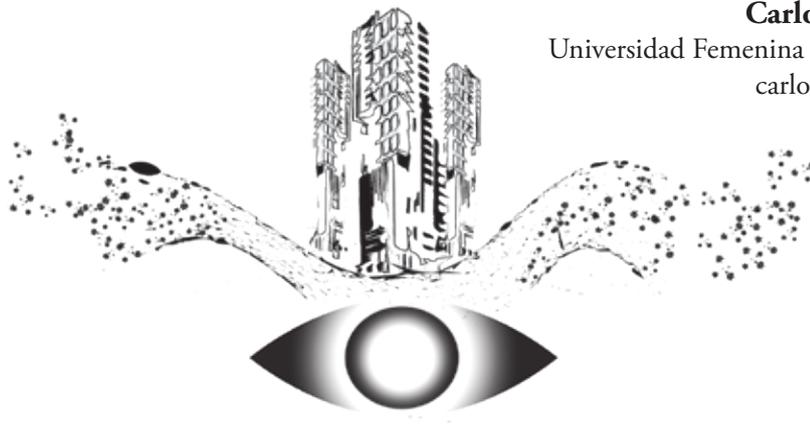
Arquitectura, urbe y representación en las celebraciones del primer centenario de la independencia

Carlos Cosme Mellárez

Universidad Femenina del Sagrado Corazón

carloscosme1@gmail.com

Lima-Perú



Resumen

El lapso de las celebraciones del primer centenario de la independencia (1921-1924) fue un período importante para la acción del gobierno de Augusto B. Leguía en la búsqueda de legitimar su propuesta de la Patria Nueva. Para ello, pretendió utilizar los mecanismos simbólicos de la arquitectura y las artes, en el intento de darle significado a una propuesta cultural supuestamente integradora de la tradición occidental y de la prehispánica. Nuestro artículo indaga sobre la relación entre esa propuesta y el reconocimiento de la población indígena como sujeto válido de la construcción nacional.

Palabras clave: Arquitectura, urbe, artes, Leguía, Patria Nueva, construcción nacional.

Abstract

The period of the celebrations of the first centenary of independence (1921-1924) was an important period for the action of the government of Augusto B. Leguía in the search to legitimize his proposal for the Patria Nueva. For this, he tried to use the symbolic mechanisms of architecture and arts, in an attempt to give meaning to a supposedly cultural integration of the components of the occidental and pre-Hispanic tradition. Our article investigates the relationship between this proposal and the recognition of the indigenous population as a valid subject of national construction.

Keywords: Architecture, big city, arts, Leguía, Patria Nueva, national construction

1. Introducción

De las principales huellas que los acontecimientos históricos van dejando, las expresiones culturales y especialmente las artísticas son productos privilegiados. En ellos se expresa el contraste entre la complejidad de sus procesos de configuración, versus la fluidez de las dinámicas con las que son asimilados. Esa particularidad ha hecho que el arte y la cultura hayan sido partícipes de innumerables procesos, usualmente usados como potentes herramientas de construcción del imaginario colectivo de las sociedades.

Si hacemos un recorrido por las cambiantes estructuras de las formaciones sociales asentadas en nuestro territorio podremos encontrar ejemplos paradigmáticos de esos procesos. Desde la ferocidad intimidatoria de los dioses del centro ceremonial de Chavín, utilizada como fórmula de imposición social y económica de las poblaciones del horizonte temprano, hasta las representaciones de los héroes de la independencia o



la guerra con Chile, que poblaron nuestras ciudades como forma de dar consistencia a un país en formación y a su no constituida nación en los siglos XIX y XX.

Las intervenciones en el espacio de la ciudad han jugado uno de los papeles más importantes del proceso de construcción de imaginarios, convirtiendo edificios, elementos y estructuras urbanas en representaciones figurativas o simbólicas, portadoras de valores o mensajes conceptuales. De manera deliberada, los conquistadores construyeron casonas e iglesias sobre los palacios y templos incas, simbolizando el dominio del Dios católico sobre las divinidades andinas, así mismo, impusieron sus patrones urbanos a las nuevas poblaciones fundadas en nuestro territorio para incorporar las poblaciones nativas a sus dinámicas sociales.

Dichos procesos, constituyentes de una continuidad histórica, han tenido hitos, en los cuales se han renovado cualitativamente, han cambiado de dirección o han adquirido significativa relevancia en su accionar.

Uno de los puntos de inflexión de ese decurso fue el doble centenario de nuestro proceso independentista: el de la proclamación de la independencia del dominio español y el de la batalla de Ayacucho que selló el período. Tiempo en que se intensificó el proceso de registro histórico y la reflexión sobre lo acontecido, analizándolo desde múltiples disciplinas y desde los más variados puntos de vista. Lo mismo debe ocurrir en el presente bicentenario, el cual ha llegado en un tiempo de particulares condiciones como las que estamos viviendo por la presencia de la COVID-19, cuyo punto de inflexión anhelamos, pero desconocemos aún en la espera de que su fin permita completar procesos de reconstrucción histórica e impulsar algunos replanteamientos de nuestra actual situación política, económica y social.

El propósito del presente artículo es una indagación sobre los procesos de representación en la capital como parte de las celebraciones del centenario. Esta mirada habrá de tomar en cuenta la intencionalidad de sus promotores, la identidad de sus realizadores, su configuración formal y estética, pero, sobre todo, los resultados de su incidencia en el imaginario de nuestra compleja sociedad.

Esperamos que ellos contribuyan a entender las dinámicas de la celebración actual y marcar derroteros para el desarrollo de nuestra sociedad. Acometemos su desarrollo a pesar de que las condiciones de cuarentena y aislamiento social de estos años nos han limitado

una más profunda y exhaustiva búsqueda de fuentes primarias, pero siempre cabe la posibilidad de un enriquecimiento futuro.

2. El rol de la representación

El análisis de los objetos artísticos, arquitectónicos y urbanos que abordamos en el presente artículo se basa, desde la perspectiva teórica, en la manera cómo asumimos el proceso de representación y en el papel que ese proceso desempeña en la construcción del imaginario colectivo. Tanto para las representaciones figurativas, específicamente las artísticas; como para las intervenciones materiales e inmateriales en el escenario urbano y arquitectónico.

Desde la perspectiva de Roger Chartier, la representación es la alternativa a una ausencia, es el mecanismo que permite el conocimiento público de una persona o cosa no presente por mediación de su imagen como elemento sustituto, de modo de permitir incorporarlo a la memoria con fidelidad. Se plantea ante una presencia requerida pero no disponible. Una forma particular de la representación es el símbolo, una imagen configurada a partir de la asignación —a un objeto o a un concepto— de cualidades propias o atribuidas de elementos de la realidad (Chartier, 1992).

El estudio de las dinámicas de construcción y deconstrucción de los diversos tipos de representaciones y de sus significados ha dado lugar, desde el siglo XX, a teorías y procesos variados. Se ha intentado desde las formulaciones iniciales de Ferdinand de Saussure (1857-1913), las cuales dieron paso a la semiología como ciencia de interpretación de signos; hasta las diversas ramas de la semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que ampliaron su campo a las imágenes, compartiendo fines con la iconografía de Erwin Panofsky (1892-1968).

De las diversas perspectivas posibles para el análisis, nos interesa identificar las dinámicas a través de las cuales las representaciones van incidiendo en la construcción del imaginario colectivo y cómo son configuradas para la efectividad de tal fin. En el caso de las representaciones artísticas —tanto las figurativas como las que no lo son—, las características de sus mecanismos conceptuales y estéticos permiten que sus contenidos se asimilen sin mediar el filtro de la reflexión. Aun siendo polisémicos, es decir sujetos a múltiples interpretaciones, constituyen elementos privilegiados de la construcción del imaginario colectivo.

3. Textos y contextos

El periodo que nos ocupa es la coyuntura de las celebraciones del centenario, desde el tiempo previo a 1921, hasta el posterior a 1924. Este lapso, resulta especialmente particular porque coincide con un período que se plantea como renovador de las dinámicas tanto políticas como económicas del estado: el *Oncenio*.

Se trata del período de ascenso al gobierno de Augusto B. Leguía quien, en su período inicial de incorporación a la vida económica y política del país, asumió la cartera de Hacienda durante el gobierno del presidente Manuel Candamo y, más tarde, en 1908, fue elegido presidente en representación del partido civilista. Derrocado en 1912, fue desterrado como respuesta a su manejo de las crisis de límites (Basadre, 1931).

Su segunda participación importante en la política nacional se produjo a partir de 1918 en el marco de una situación particular de las dinámicas económicas tanto nacionales como internacionales. A nivel internacional se había producido un alza en los precios de materias primas como el petróleo, lo mismo que de productos agrícolas como el algodón y el azúcar, resultado de la primera guerra mundial. En términos de las relaciones económicas internacionales el predominio pasaba de Inglaterra a los EE. UU. Esa situación tuvo consecuencias internas que los políticos del período no supieron entender y menos enfrentar.

En este escenario reaparece Leguía, proyectando una imagen de oposición a la oligarquía y de promoción de ciertas reivindicaciones democráticas regionales. Triunfó en unas cuestionadas elecciones, pero su acceso al poder fue respaldado por un cuartelazo, el 4 de julio de 1919. Hasta entonces el poder había sido ejercido por un conjunto reducido de familias: la oligarquía, sobre la base de la posesión de las fuentes principales de la economía del país, lo cual les otorgaba también el control del poder político y social, por lo cual dicho período ha sido denominado como la *República Aristocrática* (Basadre, 1931).

Frente a este grupo, Leguía planteó un discurso de modernidad, sintetizado en su propuesta de la *Patria Nueva*, pretendiendo captar el apoyo de sectores medios y populares de las ciudades e incluso de sectores indígenas. Promovió un conjunto de modificaciones en el Estado y la sociedad con lo cual creció la actividad fabril, tanto en el número de productores directos, como en el de los administradores de la producción

y los encargados del comercio. Promovió una importante actividad de obras públicas, modificando sustancialmente la usual inactividad estatal, aunque fue hecha a partir de empréstitos y concesiones, generando una enorme dependencia del capital norteamericano.

Pero el aspecto más importante para el tema que abordamos fue el papel que su gobierno asignó al arte, a la arquitectura y al urbanismo en la afirmación ideológica de su propuesta de la *Patria Nueva*, para lo cual las celebraciones del centenario fue una ocasión privilegiada. El lapso entre las celebraciones fue el período en que afirmó su aceptación generando una serie de expectativas sobre todo en los sectores medios de la sociedad con sus ilusiones de modernidad, las cuales fueron diluyéndose a partir de 1924 en que sus decisiones le alejaron de su base social, tornándose hacia el autoritarismo. Su gobierno se alargó hasta 1930 en que fue derrocado por un golpe militar liderado por el coronel EP Luis M. Sánchez Cerro; sus once años de gobierno dan nombre al período como el *Oncenio* (Basadre, 1968).

4. Lugares y procesos

Hemos concentrado nuestro estudio en los procesos de configuración de las edificaciones y el espacio público del período. Los asumimos como elementos privilegiados de acción sobre la memoria colectiva, en este caso con el propósito de construir un ideario de fundación que abonara a los intereses de la *Patria Nueva*.

4.1 La capital de la Patria Nueva

El proyecto modernizador de Leguía tuvo una de sus principales expresiones en el desarrollo urbano de la capital. El objetivo principal de este crecimiento fue el fomento a la actividad inmobiliaria, con la consecuente especulación de terrenos, pasando grandes áreas de su original uso agrícola al uso urbano, multiplicando sus precios por la especulación. Eso fortaleció al sector de la construcción y al rentista de modo de acercar sus ganancias al nivel de los sectores industriales financieros o comerciales (Álvarez Calderón, 2009).

De manera complementaria a ese desarrollo, se intervino la antigua zona urbana con proyectos de remodelación, habilitación de nuevos espacios públicos, promoción de la construcción y cambios de uso de edificaciones existentes. La capital de la *Patria Nueva* decidió cambiar su imagen para acercarla a la que estaban adquiriendo otras capitales latinoamericanas desde



la segunda mitad del s. XIX, intentando emular las remodelaciones de las ciudades europeas. Ese proceso, iniciado en Lima desde la ruptura de sus murallas en 1862, había quedado trunco por la derrota en la guerra con Chile.

El proceso no se reinició con el gobierno de Leguía, ello ocurrió desde inicios del s. XX, pero con él adquirió un ritmo acelerado. A continuación, referiremos algunas de sus manifestaciones.

4.2 Un edificio de ficción. El palacio de gobierno

Con motivo de la celebración del centenario de la proclamación de la independencia, en julio de 1921, fueron planificadas actividades de gran importancia y magnitud; varias de ellas deberían tener lugar en el palacio de gobierno, pero un acontecimiento fortuito exigiría acciones radicales para su cumplimiento. El 3 de julio se produjo un incendio que alcanzó un sector del palacio. Fueron destruidos el despacho presidencial y sus aposentos; pero sobre todo el salón Dorado y el salón Castilla, precisamente la zona donde debían llevarse a cabo las celebraciones, casi en vísperas de su realización.

La destrucción exigía la construcción de un nuevo edificio. Esa era una intención de larga data, ya en los primeros años del siglo se había convocado a un concurso arquitectónico para elegir el proyecto a construir. Pero en julio de 1921 era necesario garantizar la realización de las actividades programadas. Para ello se convocó al Ing. Enrique Mogrovejo, quien asumió, en solo quince días, la construcción de una portada de piedra y un salón de recepciones. Más tarde, se edificó un salón efímero —el salón dorado— de dimensiones y características formales tales que pudieran albergar las celebraciones (Mundial, 1921). El diseño arquitectónico del salón fue encargado al arquitecto Manuel Piqueras Cotoí; y la ornamentación, al pintor Jorge Vinatea Reinoso, discípulo de Piqueras en la ENBA (Di Franco, 2016). No contamos con registro gráfico que nos permita conocer los detalles arquitectónicos u ornamentales de esos recintos efímeros, pero tratándose de Piqueras, debemos deducir que debe haber habido una integración de elementos de carácter barroco con detalles de procedencia prehispánica, también coherentes con la tendencia indigenista de Vinatea Reinoso.

Luego de las celebraciones de 1921, Leguía conformó una comisión para la remodelación general del Palacio

«Con motivo de la celebración del centenario de la proclamación de la independencia, en julio de 1921, fueron planificadas actividades de gran importancia y magnitud; varias de ellas deberían tener lugar en el palacio de gobierno, pero un acontecimiento fortuito exigiría acciones radicales para su cumplimiento.»

formada por Manuel G. Masías, Enrique Swayne, Alfredo Álvarez Calderón, Alfredo Piedra, Manuel Piqueras Cotoí y Enrique Mogrovejo (Di Franco, 2016). Como parte de ese proceso fue construido el salón Ayacucho —denominado inicialmente «salón Incaico»—, donde se llevaron a cabo las fastuosas celebraciones del centenario de la batalla de Ayacucho, en 1924.

Esta edificación, aunque efímera, fue de gran importancia, pues su configuración formal, tanto arquitectónica como ornamental, expresó visualmente el fundamento ideológico de la Patria Nueva. El leguismo planteaba —en el discurso— una nueva cultura que integraba el componente occidental traído por España y la tradición originaria, como reivindicación de la población indígena. Piqueras fue quien recibió el encargo del diseño e implementación del salón. A través de informaciones periodísticas de la época se conoce que Leguía tuvo una preocupación especial tanto por el diseño como por la celeridad de su construcción, encargada a la Oficina Técnica Mogrovejo, del ingeniero Enrique Mogrovejo. La construcción tomó 45 días (Paredes, 2015), trabajada, como arquitectura efímera, en materiales sencillos y livianos como el cartón piedra.

Fue localizado en el sector noroeste del palacio, en la intersección de las calles Palacio y Desamparados. Sus medidas eran 81 m de largo por 12.85 m de ancho (Di Franco, 2016), en paralelo a la calle Palacio y transversal a Desamparados (fig. 1). Constaba, según

puede observarse en el plano de Piqueras, de un espacio de ingreso, dos antecorredores, un gran sector principal y dos recintos en el extremo, todos iluminados cenitalmente (fig. 2). Las dimensiones monumentales del recinto principal evidencian la magnificencia que Leguía quería dar a las actividades que albergaría.



Figura 1. Esquema de la localización del salón Ayacucho en el perímetro del Palacio de Gobierno. (Elaboración propia)

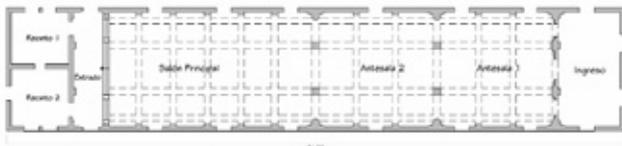


Figura 2. Esquema de la planta del salón Ayacucho. (Redibujado del archivo Piqueras, MALI)



Figura 3. Muro del ingreso. (Imagen de la Biblioteca Nacional del Perú).

Lo novedoso de la propuesta estuvo en la ornamentación, la cual es profusa en todos sus componentes. El muro de ingreso, transversal a la calle Palacio, estaba dividido en tres sectores, separados por pilastras ornamentadas con labrados en bajo relieve a modo de esgrafiados, sistema utilizado con frecuencia en la ornamentación colonial (fig. 3). Ellas remataban en capiteles con formas tomadas de la iconografía prehispánica, lo

mismo que el friso del entablamento corrido que se les superpone.

En cada uno de los paños estaba ubicada una puerta rectangular, en un espacio delimitado por un arco de medio punto (fig. 4), organizando el ingreso a través de tres de ellas; sistema que, en la arquitectura religiosa, estaba reservado a edificios de gran importancia como las catedrales. Siguiendo la tradición colonial de ornamentar las puertas con elementos geométricos —heredada del arte mudéjar—, esas tenían cruces de brazos muy cortos, con unas más pequeñas inscritas. El ornamento está inspirado en piedras talladas del sector Puma Punku del complejo tiwanakense (fig. 5). Los tímpanos de los arcos están decorados con variedad de roleos¹ como mucha ornamentación colonial, aunque en este caso van organizándose generando formas claramente asociadas con iconografía prehispánica, sobre todo de origen tiwanaku.



Figura 4. Diagrama de las puertas de ingreso (Colección Piqueras MALI)



Figura 5. Piedra labrada de Puma Punku, Tiwanaku, Bolivia. (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:7_Puma_Punku.jpg)

¹ Elementos ornamentales de formas curvas.



Es notable el conjunto de motivos que enmarcan la puerta central como reinterpretación de la iconografía de la Puerta del Sol (fig. 6). El sector central está presidido por un escudo peruano inscrito en un personaje alusivo al Dios de los Báculos, en este caso flanqueado por reinterpretaciones de los personajes de perfil que lo acompañan en el original, perfilados a partir del diseño de los roleos. Un elemento similar al remate de la portada de la ENBA (fig. 7). Las tres puertas estaban rodeadas por marcos de líneas quebradas, desde su parte media hasta la superior de cuyos terminales penden cabezas de serpientes, mucho más amplias y con mayor número de quiebres en la puerta central, cuyo arco de cobijo remata en una clave con rostro felínico (ver fig. 4). Elementos similares pueden ser observados en la cenefa que rodea la parte inferior de la techumbre.



Figura 6. Elemento de la portada inspirado en los motivos de la Puerta del Sol de Tiwanaku. (Elaboración propia)



Figura 7. Detalle central del remate de la portada de la Escuela de Bellas Artes, Manuel Piqueras. (Fuente: <https://ensabap.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/P1080640.jpg>)

Las dos antesalas están limitadas por arquería de triple arco al modo de arcos de triunfo como en el muro de ingreso. Así mismo, las fenestraciones están rodeadas de marcos quebrados coronados con medallones en los que aparecen personajes. En dos de ellos, ubicados

frente a frente aparecen las imágenes de Manco Capac y Mama Ocllo, una de las razones por las cuales el salón era llamado «Incaico» (fig. 8).



Figura 8. Arquería que separaba las antesalas. (Imagen de la Biblioteca Nacional del Perú)

En los muros del salón fueron colocados un conjunto de pinturas de diversos autores: los indigenistas Vinatea Reinoso, José Sabogal, Elena de Izcue, Wenceslao Hinostroza, entre otros, y el academicista Daniel Hernández. Es de este último el tríptico del muro que preside el salón principal (fig. 9). Se trata de *El Paso de los Libertadores*, marcadamente académico para el lugar más importante del conjunto, delante del cual saludaba el propio Leguía a los invitados de las celebraciones.



Figura 9. Salón Principal, al fondo El paso de los libertadores, tríptico de Daniel Hernández. (Imagen de la Biblioteca Nacional del Perú)

Se desconoce la fecha exacta de la desaparición del salón. Carla Di Franco, sobre la base de algunas imágenes de archivo, asevera que habría sobrevivido al menos hasta la juramentación de Luis M. Sánchez Cerro en 1930.

El programa iconográfico de la ornamentación del salón Ayacucho, de hecho, incorporó elementos de la tradición ancestral de nuestro territorio, esto es coherente con la propuesta conceptual de Piqueras que Leguía incorporó a su discurso. Cabe preguntarnos en qué medida esta incorporación, lo mismo que las manifestadas en otras obras del período, realmente representaron una adhesión a los principios del indigenismo, presente en esa década en el medio político y social del país, o fue solo un elemento discursivo que pretendió manipular anheladas reivindicaciones de la población indígena. Será tema que abordaremos en el análisis de los datos del presente artículo.

4.3 Un espacio para los precursores. El Panteón de los Próceres de la Nación

El Panteón² de Agripa fue, en la antigua Roma, un templo dedicado a todos los dioses. Convertido al culto cristiano recibió los restos de algunos mártires siendo entonces consagrado como iglesia de Santa María de los Mártires. Por ello, el término panteón adquirió múltiples significados: el conjunto de divinidades de una determinada religión, el templo dedicado a todos ellos y, también, un lugar de enterramiento.

Estos conceptos fueron asumidos por el gobierno de Leguía en su pretensión de generar elementos integradores que sustentaran su propuesta de la Patria Nueva. Así, fue planteada la iniciativa de constituir un panteón dedicado a los próceres de la independencia. Con ello se constituiría un grupo de personajes «sacralizados» por su aporte al proceso libertador y un espacio dedicado a honrar su memoria.

En el plano de la arquitectura, se trató de la remodelación de una antigua edificación religiosa: la iglesia del noviciado jesuita de San Antonio Abad. Originalmente construida en 1614, fue reconstruida en 1766 luego de su destrucción en el terremoto de 1746. Con posterioridad a la expulsión de los jesuitas, en 1767, la iglesia pasó a poder del Convictorio de San Carlos, tomando el nombre de su santo patrón. La importante participación que la institución tuvo en la difusión de las ideas independentistas fue una de las razones por las cuales se eligió ese edificio para albergar el panteón, aunque ya el convictorio había sido integrado como facultad de la Universidad de San Marcos (fig. 10).



Figura 10. Antigua iglesia de San Carlos, hoy Panteón de los Próceres. (Imagen de Internet)

Así, en 1921 se decidió remodelar la cripta sepulcral de la iglesia para convertirla en el *Panteón de los Próceres de la Nación*. La administración Leguía encargó al arquitecto Claudio Sahut el proyecto de remodelación. Se inauguró, con motivo de la celebración del centenario de la batalla de Ayacucho, el 10 de diciembre de 1924. Allí fueron trasladados los restos de personajes como Ramón Castilla, Hipólito Unanue, José Andrés Rázuri, José Bernardo Alcedo, José de la Torre Ugarte y José Faustino Sánchez Carrión, entre otros.

Leguía pudo entonces configurar un panteón de personajes para su Patria Nueva a quienes era importante «sacralizar» como uno de los sustentos de su propuesta política e ideológica. Obviamente, muchos de los precursores eran militares, en representación de una de las fuerzas tutelares de la nación; sacralizarlos. Al hacerlos dignos de veneración, los integra a la otra fuerza tutelar: la iglesia³. Se les reconoce como fundadores de la patria y merecedores, como correspondía, de ser enterrados en un panteón.

En el interior del edificio, se conservó el retablo mayor y el púlpito, piezas notables de la talla colonial, habiendo desaparecido las pinturas y los otros elementos que evidentemente tuvo, como se puede apreciar en las imágenes de la inauguración del panteón (fig. 11). Las vistas actuales nos muestran un espacio enriquecido con bustos, placas, objetos de carácter religioso, pero algunos de ellos incorporados con ocasión de las celebraciones del sesquicentenario de la independencia como el mural *La independencia del Perú*, de Teodoro Núñez Ureta.

² Del griego *pantheos*: todos los dioses

³ Sobre las fuerzas tutelares de la nación véase, Guillermo Nugent (2010). *El orden tutelar: sobre las formas de autoridad en América Latina*. Ed. CLACSO, Desclo.



Figura 11. Inauguración del Panteón de los Próceres. Repositorio PUCP. (Fuente: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/36673/ABL-F-0469.jpg?sequence=6&isAllowed=y>)

En correspondencia con su formación academicista, Sahut escogió para el diseño de la cripta el mismo planteamiento del Panteón de Agripa, un espacio de planta circular techado con una cúpula con una amplia perforación circular en su punto más alto (fig. 12). La cúpula está decorada con cerámica vitrificada con diseños de grutescos policromados. En el centro del espacio se encuentra un sarcófago que contiene los restos del mariscal Ramón Castilla, visible desde el piso superior a través de la perforación. Los demás personajes están enterrados en féretros ubicados en varios niveles en pasadizos austeros.



Figura 12. Panteón de los Próceres. Sector central de la cripta sepulcral. (Imagen de Internet)

«Los muros y pisos del espacio central están cubiertos con planchas de mármol blanco, es de remarcar el detalle del enmarcamiento de algunas de sus puertas, ya que, siendo un diseño definitivamente académico, algunos de sus vanos resultan ser trapezoidales, alusión evidente a la arquitectura inca.»

Los muros y pisos del espacio central están cubiertos con planchas de mármol blanco, es de remarcar el detalle del enmarcamiento de algunas de sus puertas, ya que, siendo un diseño definitivamente académico, algunos de sus vanos resultan ser trapezoidales (fig. 13), alusión evidente a la arquitectura inca. Dichos vanos, además, van rodeados, en su mitad superior de un marco quebrado al modo de los marcos de las puertas del salón Ayacucho. En correspondencia con el pretendido discurso indigenista de Leguía y el historicismo ecléctico de la propuesta academicista.



Figura 13. Puerta interior de la cripta sepulcral. (Imagen de Internet)

4.4 Una imagen paradigmática: la portada de la ENBA

Luego de un largo proceso impulsado por Teófilo Castillo, en 1918 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, durante el gobierno de José Pardo y Barreda,

«En las aulas de la ENBA confluyeron artistas de diversas tendencias. La dirección fue asignada a Daniel Hernández, pintor peruano, de clara tendencia académica, con larga trayectoria en Europa donde había alcanzado una merecida reputación; pero también fueron convocados Manuel Piqueras y José Sabogal, ya abiertamente adherido al indigenismo.»

pero su apertura fue recién en abril de 1919, muy poco tiempo antes que Leguía llegara al poder. Para el funcionamiento de la escuela se le asignó el antiguo local del Real Colegio Secular de los Agustinos de San Ildefonso, construido en 1603 (Paredes, 2015).

En las aulas de la ENBA confluyeron artistas de diversas tendencias. La dirección fue asignada a Daniel Hernández, pintor peruano, de clara tendencia académica, con larga trayectoria en Europa donde había alcanzado una merecida reputación; pero también fueron convocados Manuel Piqueras y José Sabogal, ya abiertamente adherido al indigenismo. La presencia de esas corrientes generaba una situación que resultaba favorable al discurso leguista, probablemente una de las razones por las cuales el líder dio un gran apoyo a la labor de la escuela⁴.

La instalación de la escuela implicó la adaptación del local. Piqueras replanteó la fachada, cuyo elemento más significativo es la portada; obra paradigmática que ha sido ampliamente estudiada y referida. Observarla nos remite al diseño de cualquier ejemplar colonial: dos cuerpos y un remate, el inferior flanqueado por columnas pareadas, de profuso labrado, a cada lado de la puerta. El cuerpo superior es de gran sencillez, un entramado de ladrillo en el cual se distingue dos *chakanas* flanqueando una ventana central. Sobre este

cuerpo destaca el remate tripartito, con un elemento central, muy labrado coronado por una sección de arco y flanqueado en ambos lados por segmentos de arco. Lo particular del diseño lo constituyen los elementos iconográficos del labrado, tomados de la tradición prehispánica. Diversas geometrías en la superficie de las columnas, marcos quebrados circunscritos a las coronaciones del primer cuerpo y el remate, máscaras andinas, cabezas de felino, de aves de rapiña y serpientes. Entre ellas destaca la figura central del remate, un escudo peruano inscrito en una representación estilizada del Dios de los Báculos de la Portada del Sol de Tiwanaku, a la que hemos aludido al desarrollar el tema del salón Ayacucho. La amplia difusión de esa imagen la ha convertido en paradigmática de la tendencia llamada neoperuana, impulsada por Manuel Piqueras (fig. 14).



Figura 14. Portada de la ENBA. Manuel Piqueras Coto-lí. (Fuente: <https://1.bp.blogspot.com/-mmt7uqAn1QE/X63Go-EYOuI/AAAAAAAAABmRM/F5MO16Q9QykX44t-5n004OwD0CI2nFbDiwCLcBGAsYHQ/s2048/escuela-nacional-superior-autonoma-de-bellas-artes-del-peru.jpg>)

4.5 Espacio público y representación

Dada la importancia que adquiere la representación en el imaginario colectivo, para Leguía resultaba muy importante que Lima, capital de la Patria Nueva, renovara por completo su imagen de ciudad colonial, asociada a la hegemonía aristocrática, y la reemplazara por una de modernidad y cosmopolitismo. Ello significó acentuar el proceso de centralización tanto política como económica, configurando una imagen correspondiente desde el punto de vista estético.

⁴ Véase al respecto la tesis de Héctor Omar Escobar Tapia (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. PUCP



Impulsó el crecimiento de la ciudad abriendo avenidas como la Leguía (hoy Arequipa), la Progreso (hoy Venezuela), la Brasil, entre otras, también mejoró la calidad del mobiliario urbano en avenidas como el Paseo Colón o Alfonso Ugarte, dándoles características de bulevares franceses (fig. 15).



Figura 15. Avenida Alfonso Ugarte con características de bulevar francés. (Fuente: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/49118/GIS-F-0043.jpg?sequence=1&isAllowed=y>)

En el centro, fueron mejoradas las condiciones sanitarias al generar sistemas de alcantarillado y canalización de aguas servidas lo mismo que la pavimentación de sus calles (Gunther & Mitrani, 2013). Así mismo, se intervino la zona para incorporarle espacios públicos que, aparte de funcionar como pequeños pulmones, rompieran con la sensación de estrechez de la cuadrícula inicial para reemplazarla por la sensación de una ciudad de amplias plazas y avenidas, según herencia del urbanismo haussmaniano⁵. No hubo cambios significativos en las dinámicas de la ciudad, pero sí en su imagen, impulsando una nueva estética urbana.

Fueron destruidas muchas edificaciones coloniales y reemplazadas por otras como el Palacio Arzobispal, el Palacio de Gobierno, el edificio Rímac, el hotel Bolívar, oficinas de bancos; aunque el impacto mayor se produciría con los nuevos parques, plazas y avenidas. De hecho, Leguía quiso crear un nuevo centro para la Patria Nueva, que se contrapusiera a la Plaza de Armas: la Plaza San Martín. Un símbolo de modernidad contrapuesto al símbolo del poder colonial y aristocrático. La eficiencia del efecto en el imaginario se debía configurar con elementos que sustentaran ideológicamente la propuesta, por eso fue instalado en la plaza el monumento a San Martín, fundador de

la patria independiente, así como Leguía quería ser el fundador de la Patria Nueva.

Del mismo modo que ocurrió con la plaza San Martín, otros espacios públicos fueron implementados con monumentos, muchos de ellos fueron regalos de las colonias extranjeras: el Parque Universitario con la torre del reloj, donada por la colonia alemana; la plaza Bélgica con la escultura del estibador, donada por la colonia belga, entre otros.

A pesar de que la mayoría de dichos monumentos son de tendencia académica, es importante destacar dos de ellos, de la autoría del escultor limeño David Lozano: se trata del monumento a José de Sucre en Santa Beatriz, donde luego se construiría el Parque de la Reserva y el de Manco Capac, obsequio de la colonia japonesa, que ha cambiado de ubicación varias veces. En ambos casos, Lozano ubica las efigies en pedestales con claros símbolos prehispánicos: volúmenes tronco piramidales, relieves trapezoidales, grecas (fig. 16). Detalles de este tipo van a ser numerosos en este período. Con ello se construía la ciudad como una representación de modernidad y progreso, a la vez reivindicando, en el discurso, el componente autóctono de la nacionalidad.



Figura 16. Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre. Repositorio PUCP. (Fuente: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/36402/ABL-F-0200.jpg?sequence=6&isAllowed=y>)

⁵ El término hace referencia a la remodelación que el Barón Von Haussman realizó en el centro de París a mediados del S. XIX.

5. Indigenismo sin indígenas

En el terreno ideológico, las primeras décadas del s. XX vieron la emergencia de un importante movimiento: el indigenismo, el cual tuvo manifestaciones en México, Guatemala, Ecuador y Bolivia. En nuestro país sus antecedentes van hasta finales del s. XIX, cuando Clorinda Matto de Turner publica *Aves sin Nido*. Más tarde, en 1905, Manuel González Prada publica *La cuestión indígena*, como una denuncia de la explotación de la población indígena y de la complicidad de políticos y periodistas. Entre 1912 y 1917 Pedro Zulen y Dora Mayer publicaron el periódico *El Deber Pro-indígena*, con similar temática.

No es posible establecer una definición única del indigenismo, pues tiene manifestaciones diversas, planteamientos complejos y variedad de disciplinas desde las cuales es abordado. Lo que sí podemos aseverar es que es un movimiento intelectual que se expresó en el arte, las ciencias sociales y la política. Su atención estaba puesta en la injusta situación de los sectores indígenas de nuestro país y su propuesta era la acción en contra de la explotación a la cual eran sometidos, a través de la denuncia. Así mismo, promovía el reconocimiento de su patrimonio cultural y el aporte a la constitución de la nación.

El tema a discutir en este caso es la presencia de elementos prehispánicos, que hemos resaltado en las representaciones de los centenarios, constituye una manifestación del espíritu del indigenismo o solamente la expresión nostálgica de un historicismo sin el componente reivindicativo. De hecho, en la configuración de los ejemplos reseñados tuvo que haberse expresado la influencia de artistas como José Sabogal y los miembros de su entorno, comprometidos con el indigenismo político. De hecho, él y Piqueras compartían aulas en la ENBA, siendo, además, importante, en ese momento, la actividad de muchos intelectuales en disciplinas como la historia o la arqueología, a través de cuyas investigaciones se descubría recién, de modo sistemático, el pasado prehispánico.

Una manera de responder a la interrogante es reseñar la acción del gobierno respecto a la situación de la población indígena. Leguía no realizó ningún cambio importante en el sistema existente, por el contrario, reforzó su relación con la burguesía agraria y los gamonales serranos. Dictó la ley del Servicio Militar Obligatorio, la ley de la Vagancia o la de Conscripción Vial, diversas formas de sometimiento y explotación de

los indígenas, que eran obligados con sistemas similares a la mita a realizar trabajos no remunerados, como la construcción de carreteras (Álvarez Calderón, 2009). Las reivindicaciones de los indígenas eran entonces solo parte de un discurso de enfrentamiento a los terratenientes, quienes habían perdido la conducción directa del Estado y un mecanismo de posicionamiento en la escena política.

Ese panorama nos demuestra que la incorporación de elementos de la tradición prehispánica expresaba más bien una intencionalidad historicista por un pasado interesante en proceso inicial de descubrimiento y no una reivindicación de un sector social tradicionalmente explotado en pésimas condiciones de vida. Se reivindicaba las realizaciones de los ancestros, reconocidos como creadores de grandes obras artísticas y arquitectónicas, pero no a sus descendientes, herederos de sus rasgos y tradiciones. Un indigenismo a veces mencionado como oficial, sin la esencia de la lucha por derechos. Un indigenismo sin indígenas.

6. Conclusiones

- El intervalo entre las celebraciones del centenario de la independencia fue asumido, por Leguía, como una oportunidad de afirmación de su gobierno, al darle la posibilidad de difundir su propuesta de la Patria Nueva, una refundación de la República, cien años después de la declaración de la independencia. Le permitió también posicionarse frente a las fuerzas políticas que habían sustentado la llamada República Aristocrática, de quienes decía diferenciarse. Para ello planteó un discurso de modernidad y progreso, que implicaba también propuestas discursivas de inclusión y reivindicación de sectores populares. En la práctica, implementó un conjunto de medidas económicas y de renovación de la acción del estado al precio de un significativo endeudamiento con el emergente capital financiero norteamericano.
- El gobierno leguista dio impulso a la actividad constructiva e inmobiliaria, dándole condiciones de desarrollo a ese sector económico. La mayoría de edificaciones fueron influenciadas por la tendencia académica vigente aún en Europa, aunque, en nuestro país, abrió también las puertas al exotismo del pintoresquismo y a la recuperación de la tradición constructiva colonial, denominada neocolonial.
- El discurso leguista, en su pretendida reivindicación de la población indígena, hizo uso de



diversos elementos de su tradición cultural, como puede observarse a través del uso de iconografía prehispánica en los decorados de algunas de sus obras más representativas.

- En esa intención, promovió el desarrollo del neoperuano, tendencia artística que propugnaba un arte como resultado de la integración de elementos de la tradición hispana, con elementos de iconografía prehispánica; asumiendo que la nacionalidad peruana se construía a partir de esos componentes. Siendo su mejor exponente Manuel Piqueras Cotolí, aunque su incidencia en la producción arquitectónica fue muy específica.
- Con el propósito de reafirmar su discurso de reconocimiento del sector indígena da cabida a la expresión de artistas e intelectuales indigenistas, como en el caso de la decoración del salón Ayacucho donde fueron colocados lienzos y sargas de esa autoría.
- Para posibilitar la incidencia en el imaginario colectivo, Lima, como capital de la Patria Nueva, debía proyectar una imagen de modernidad. Ello llevó a implementar una serie de mejoras en la estructura urbana y a propiciar su expansión para favorecer el negocio inmobiliario, así mismo, impulsó el mejoramiento de su imagen con edificaciones nuevas e intervenciones como plazas y avenidas.
- Como forma de instalación del discurso fueron implementados, en el espacio público, un conjunto de elementos. Varios de ellos monumentos donados por las colonias extranjeras residentes en el país. Representaciones diversas de muy buena factura y de temática alusiva mejorando la calidad del espacio público.
- La ausencia real de una política de mejoramiento de las condiciones de vida de la población indígena revela que la aproximación de la política de Leguía al indigenismo fue solamente discursiva. Su relación fundamental fue con quienes propugnaban el componente occidental de la afirmación nacional, algunos autores han denominado a este indigenismo oficial, siendo para nosotros un indigenismo sin indígenas.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Calderón, M. (2009). *Augusto B. Leguía, 1903-1908 Un Político con visión empresarial*. [Tesis de Licenciatura en Historia no publicada. Pontificia Universidad Católica del Perú]. En <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/445>.
- Basadre, J. (1968). *Historia de la República*. Edit. Universitaria.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Editorial Gedisa. En <https://jricomcursos.files.wordpress.com/2019/02/chartier-r.-el-mundo-como-representaciocc81n.pdf>
- Di Franco, C. (2016). *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. Pontificia Universidad Católica del Perú]. En <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7213>
- Escobar Tapia, H. O. (2018) *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría. Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Gunther, J. & Mitrani, H. (2013). *Memorias de Lima* (4 tomos). Lima: Los Portales.
- Paredes, C. (2015). «Arquitectura y discurso simbólico en el Oncenio de Leguía: una aproximación a través de sus edificios oficiales (1919-1924)». *Diacrónica* (CEHIS – UNMSM). Año IV, N° 3, pp. 33-47 https://www.researchgate.net/publication/311204946_Arquitectura_y_discurso_simbolico_en_el_Oncenio_de_Leguia_una_aproximacion_a_traves_de_sus_edificios_oficiales_1919-1924/link/583f12b808ae2d217557dae7/download

Recibido el 6 de octubre de 2021
Aceptado el 14 de octubre de 2021