



Museo Nacional de Arqueología Peruana (ex Museo Víctor Larco Herrera), 1924. Biblioteca Nacional del Perú. Foto Ulises Ch.

El centenario de la Batalla de Ayacucho en 1924 sirvió de marco para que el Perú se represente como país moderno y con un proyecto nacional ante la visita de dignatarios de diferentes países del mundo. Entre los diversos actos protocolares destaca la inauguración del Museo Nacional de Arqueología, uno de los rituales públicos más convincentes de la retórica indigenista de la Patria Nueva² que permite develar las diversas narrativas hegemónicas de la época.

1 Este artículo debe mucho a Gabriel Ramón y su planteamiento del Neoperuano que me ayudaron a elaborar este ensayo, a quien agradezco además por la invaluable información proporcionada y oportunas recomendaciones. Alfonso Castrillón y Fernando Villegas hicieron importantes contribuciones al texto original desde la historia del arte y Manuel Cornejo Chaparro me brindó su lectura crítica y valioso apoyo en el desarrollo de esta investigación. Agradezco también a Anita Tavera por la importante información bibliográfica y a Daniel Contreras por cederme generosamente una imagen de su archivo fotográfico. Soledad Mujica, directora del Museo de la Cultura Peruana me permitió acceder a los archivos del museo. Finalmente agradezco al Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma y a la señora Jackie Echegaray por su amable atención.

2 Ubicado en la Av. Alfonso Ugarte 650, hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana. Originalmente el museo estaba proyectado para inaugurarse en 1921, en el centenario de la independencia patria, pero diversos motivos imposibilitaron su concreción.

El museo acentuaba la jerarquía de lo remoto como sustento simbólico de la nación peruana. Los detalles ornamentales arcaizantes de su portada de inspiración inca y tiahuanaco³, contrastaban radicalmente con la nueva *city*⁴, que ostentaba grandes y lujosos hoteles, bancos, teatros, palacetes, almacenes y reformas urbanísticas, que por esos años hicieron de Lima una de las ciudades más modernas de la región.

Hay que señalar que estas nuevas edificaciones reflejaban el orden de intereses del proyecto modernizador de La Patria Nueva y la audacia del Presidente Augusto B. Leguía como empresario y estratega (1919-1930). Si bien su fe en el progreso del país se basó en la compulsiva explotación de sus recursos y proyectarlo materialmente hacia el futuro, nadie mejor que él supo calcular los grandes réditos que el uso político del pasado, de la raza y del históricamente vapuleado origen étnico del hombre andino podía generar. Aunque en un principio el eje central de su discurso se centró en exaltarla a través de su institucionalización –creó la Sección de Asuntos Indígenas, el Patronato de la Raza Indígena, el Día del Indio, se autoproclamó Viracocha, enarboló los símbolos de autoridad indígena y hasta pronunció discursos en quechua, idioma que desconocía (Cotler 1986:188)– estos gestos se desvanecieron en su segundo mandato produciéndose frecuentes levantamientos en las regiones de la sierra peruana e intensos conflictos sociales. Durante los once largos años de su gobierno hizo poco o casi nada por cambiar la situación de la población rural, por el contrario promulgó una suerte de mita contemporánea que acentuando el carácter semi-colonial de su régimen (Cotler 1986) al promulgar la cuestionada Ley de conscripción vial que los obligaba a trabajar para el Estado en la construcción de carreteras. Una vez más el indio era valorado como fuerza de trabajo, útil para construir un país moderno, pero no como ciudadano⁵.

Este capitalismo matizado por un velo de indigenismo, receptor de la corriente reivindicativa del pasado prehispánico, propiciado por las celebraciones de los centenarios en otros países de la región (Gutiérrez 2003, 2004, Pini 2000), hizo que la búsqueda del temperamento nacional fuera una de las obsesiones más intensas entre arquitectos, artistas, literatos, músicos, actores e intelectuales de la época y los diversos proyectos materializados reflejaron cómo se concebía políticamente el pasado⁶. Así, lo peruano se encontró en lo hispánico u occidental, en lo colonial y en menor escala en lo precolombino. La instrumentalización de este último a través de la arquitectura fue propiciada, entre otros aspectos, por el vertiginoso desarrollo de la arqueología cuyo lenguaje se convirtió en una de las pautas estéticas para definir lo propio.

Desde su inauguración hasta la fecha, la valoración crítica del edificio ha sido antagónica, diversa y poco afortunada; pero independientemente de los juicios sobre su apariencia, su originalidad estética y su intención de configurar un estilo peruano –a contracorriente

3 Su singular aspecto estilístico, sin precedentes en nuestro medio, ha convertido al museo en un hito del paisaje urbano limeño. Se le ha denominado indistintamente neoindigenista, incaísta, neoinca, neoprehispánico, indigenista, estilo peruano aborigen (Belaunde 1994, García Bryce 2003, Castrillón 2003, Gutiérrez 2003, Martuccelli 2006). Ramón define el neoperuano como “una de las tantas formas en las que se ha intentado representar o materializar lo nacional (lo nuestro) dotando de atributos específicos a un objeto o producto artístico para hacerlo propio (peruanizarlo)” (Ramón 2011:1-2).

4 Este término anglosajón enfatizado por Ludeña 2004 y Macera 2004 alude a la dependencia de la Patria Nueva al capital norteamericano, reflejada además en un insólito incremento de la deuda externa. Sobre el urbanismo en el oncenio de Leguía ver además a Ramón 2006, 2011. Existe un documental de la Metro Goldwyn Mayer de 1937 que presenta los monumentos construidos en la época de Leguía. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=8220MiQ9jnM&feature=related>

5 Durante el escándalo del Putumayo que estalló durante el primer gobierno de Leguía, Juan Tizón afirma al cónsul inglés Sir Roger Casement que “el Perú tiene muchos habitantes pero pocos ciudadanos” Ver Manuel Cornejo Chaparro [en línea] *El Comercio* 14.9.2007 [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2011] Disponible en: <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14/imecdominical0784870.html>

6 No es gratuito que las aproximaciones por parte de los arquitectos a este periodo utilicen los términos de mito, utopía, sueños (Martuccelli 2006, Rodríguez 1983, Belaunde 1994). Sobre esta época Ver Callirgos 2007.

del habitual academicismo— hacen de él un emblema del pasado. En muchos sentidos no resulta extraño que hoy sea reconocido por su entorno como “museo de piedra”.

Para esbozar la dimensión de este símbolo oficial de la nacionalidad intentaremos dismantlar el andamiaje que sustentó su proyección y construcción, siguiendo la ruta de las ideas e imágenes que subyacen a él. En ese proceso es posible vislumbrar una vez más las diversas maneras en que los intelectuales y sectores de la elite se articulaban con el poder así como las estructuras que vinculaban dichos intereses con la esfera pública.



Víctor Larco Herrera y su familia. Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

Mecenazgo, arqueología y coleccionismo: el Museo Víctor Larco Herrera (1919-1924)

Si bien su fachada parecía corresponder a la retórica nacionalista de la Patria Nueva, en realidad el museo fue adquirido por el Estado —pocos días antes de su inauguración— al acaudalado hacendado peruano Víctor Larco Herrera (1870-1934), a quien, en términos reales, se debe su proyección y construcción.

Pertenciente a una familia de inmigrantes italianos procedentes de Cerdeña (Italia) desde mediados del siglo XVIII⁷; se le atribuye a Víctor el crecimiento de la empresa azucarera iniciada por su tío y su padre en La Libertad. Luego de la muerte de este último en 1888, condujo el negocio familiar Viuda de Larco e Hijos hasta 1901, año en que se independiza quedándose con Chiquitoy y la hacienda Tulape —nombre de los antiguos moches que la habitaban— y que luego bautizó con el nombre de Roma, dejando a su madre y hermanos —Rafael, Alberto, María y Carlos— la hacienda Chiclín y Molino de Bracamonte. Su hermano

7 Sobre su biografía ver Valdizán 1934; Martínez 1938; Larco 1947; Flores y Burga 1991.

Rafael al igual que él se interesó por el coleccionismo de objetos arqueológicos⁸, pero desde muy temprano la actividad económica propició el distanciamiento entre ambos y una historia familiar signada por la ambición y la competencia por el prestigio y el poder que imposibilitó que se consolidarán como un gran emporio industrial.

Aunque ocupó distintos cargos públicos tanto en Lima como en Trujillo, fue Senador de la República (1904, 1911, 1919), Presidente de la Junta de Progreso Local (1912), Alcalde de Trujillo (1913) y candidato a la alcaldía de Lima; Víctor Larco Herrera pasó a la historia como benefactor de los enfermos y los pobres gracias a los millonarios obsequios que hizo, un tipo de populismo muy acorde con el primer periodo de la Patria Nueva. Además de construir el nuevo edificio de la Municipalidad de Trujillo, el muelle de Huanchaco y reformar hospitales en esa ciudad; donó libros a la cárcel del Panóptico una biblioteca valorizada en 1000 libras y un lienzo del pintor Ignacio Merino a la Municipalidad de Lima (Martínez 1938). Entre sus últimos grandes obsequios figura el local y la biblioteca del Club de la Unión ubicado en la Plaza de Armas⁹. Pero sin duda su actividad filantrópica de mayor envergadura se advierte en la rehabilitación del Asilo colonia de Magdalena -hoy Hospital Víctor Larco Herrera- del que fue inspector (1918-1924), y la creación del Museo Arqueológico que llevaba su nombre y que en la actualidad forma parte del patrimonio cultural de la nación.

El cultivo del azúcar fue una de las fuerzas productivas más importantes de la Patria Nueva y las obras de Víctor Larco Herrera nos pueden dar una idea del incalculable poder económico que adquirió este sector social conformado en su mayoría por inmigrantes extranjeros quienes desde fines del siglo XIX monopolizaron la producción azucarera y la concentración de tierras en la costa norte, convirtiéndose en una importante clase dirigente de burgueses exportadores (Cotler 1986:186). Todo ello no hubiera sido posible sin la pertinente cercanía con el Estado y las relaciones de clientelismo¹⁰ existentes que escondían un sistema de explotación -que no discriminaba ni a mujeres ni niños-, configuraba una sociedad escindida y poblada de exclusiones en donde la casa hacienda se diferenciaba del campamento -donde vivía la peonada, braceros y trabajadores- (Espino 1999) Este sistema de enganche, procedimiento que convertía a las haciendas¹¹ en cárceles sin rejas (Burga y Flores 1991:61). No es extraño por lo tanto que la historia le reconozca dos facetas:

Era duro, arbitrario e infatigable en Roma y delicado, magnánimo y guardián de los desvalidos en un asilo de enfermos mentales en Lima. Una mezcla de dureza y bondad, de ambición y de astucia, conformaron la personalidad íntima de esta fracción de clase que se constituyó en la dueña del Perú durante la República Aristocrática (Burga y Flores 1991:51).

Desde esa perspectiva la labor de mecenazgo era una manera de participar de la vida pública y política de la sociedad y de legitimarse como una nueva aristocracia, con una amplia cobertura mediática -incluso llegó a tener una escultura¹²- y conveniente acercamiento al poder. Sin embargo, el interés por la arqueología hizo de los hermanos Larco Herrera millonarios con una alta concepción de la cultura, quizá debida a la propia valorización de sus ancestros italianos.

8 El actual Museo Larco, ubicado en la Avenida Bolívar, en el distrito de Pueblo Libre (Lima), es fruto de la colección privada de Rafael Larco Herrera.

9 Club de la Unión 1943.

10 Víctor Larco Herrera desde Chile escribe el libro *Leguía el mártir de la Penitenciaría* 1934.

11 Gonzalo Espino (1999) recoge relatos sobre la hacienda Tulape, así como la historia de amor detrás de su nuevo nombre Roma. Esta información contrasta con el discurso oficial publicado en las revistas y textos de la época.

12 Monumento a Víctor Larco Herrera realizado por el escultor Pazos. Ver. Gamarra Puertas 1974.



Lima — Museo Larco Herrera.

Museo Víctor Larco Herrera en su antiguo local 1921. Foto Álbum del Centenario de la Independencia. José Centurión Herrera.

Julio C. Tello y el Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera (1919-1924)

En la conformación del Museo Víctor Larco Herrera, la participación de Julio C. Tello (1880-1947) fue fundamental. En 1919, además de ser reelecto Diputado por Huarochirí —en donde compartiría curul con Larco Herrera—, el arqueólogo huarochirano era una eminencia en una amplitud de temas de arqueología, antropología, sociología y lingüística. Sus estudios en la Universidad de Harvard, en Berlín, París, Londres, a las que llegó gracias a una beca del gobierno peruano (1909-1912) y su origen étnico, hicieron de él un personaje sin parangón en el medio. Su interés por los museos lo llevó a realizar breves estancias en el Museo Peabody y Warren de la Universidad de Harvard, el Museo Etnográfico de Berlín, el Museo Británico de Londres y el Museo de París. Esas experiencias le permitieron forjarse una concepción más moderna del potencial de la institución, no solo desde el punto de vista expositivo o de la preservación y difusión de sus colecciones, sino como espacio idóneo para la investigación, imprescindible en ese momento de descubrimientos. Para Tello la relación entre la arqueología y el museo era indesligable¹³.

Estas nuevas ideas sobre las funciones que debía cumplir esta institución fueron contrastadas en el ámbito peruano en el informe *Presente y futuro del Museo Nacional* (1913), una crítica feroz al descuido y abandono en que se encontraba y que convirtió a su entonces director, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, en uno de los muchos enemigos que tuvo a lo largo de su vida. La intensa polémica, con claros ribetes de racismo y egos exaltados que enfrentó a estos personajes, produjo documentos de antología como el titulado *El Manco Cápac de la Arqueología peruana* Julio C. Tello (1922), que contenía la acalorada respuesta de Quintanilla.

13 Sobre la biografía de Julio C. Tello ver Astuhamán y Dagget 2006.

Aunque Víctor Larco Herrera comenzó a formar su colección de objetos arqueológicos en su hacienda Roma aproximadamente en 1910¹⁴, fue recién nueve años después, en 1919 que concretó su gran sueño de realizar un *verdadero museo indígena [...] de objetos perteneciente a la época preincaica e incaica del Perú*¹⁵. Para ello convocó a Julio C. Tello y juntos, se dirigieron a las ciudades de Trujillo, Chicama, Pacasmayo, Lambayeque, Guadalupe, Lima, Huacho, Ica, Pisco y Cusco a adquirir colecciones arqueológicas privadas. Fruto de ese primer viaje se congregaron 20,000 objetos entre piezas textiles, cerámica, metales y piedra. Todo ello dio lugar a que en noviembre de 1919, el Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera se instalara en la casa N°1168 de la Plaza de la Exposición, cerca al Palacio de Justicia (Tello y Mejía, 1967:119). Tello reconoció al autor de este importante emprendimiento llamándolo el Mecenazgo de la Arqueología Peruana.

En busca de un arquitecto

El museo Víctor Larco Herrera siguió incrementando sus fondos gracias al interés de su dueño, que como hombre cosmopolita, quería construir un museo monumental que albergara grandes colecciones al igual que los que había visto en Europa y Estados Unidos. Para la construcción del edificio buscó a Claude-Antoine Sahut (1883-1932), uno de los arquitectos activos más prestigiosos del momento (Morales 1940). Sahut, junto a Ricardo de la Jaxa Malachowski, Rafael Marquina y Manuel Piqueras Cotoí, fueron los primeros en realizar una arquitectura con intención peruanista¹⁶, sus diversas propuestas estilísticas reflejan este universo de identidades múltiples¹⁷.

Con estudios en la Escuela de Bellas Artes de París, la habilidad en el dibujo así como los efectos atmosféricos que daba a sus proyectos hicieron de Sahut el típico artista arquitecto (García Bryce 1980:66). Sahut llegó a Lima en 1905 como dibujante de la fábrica de muebles Magot pero a los pocos años fue Jefe de la Sección Obras de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima. Aunque tuvo a su cargo diversos proyectos, los más importantes y ambiciosos fueron la reconstrucción del Palacio de Gobierno, –quemado en el incendio de 1921– en el que realizó el Salón Dorado, el Gran Hall, el Comedor y el Salón Pizarro, hoy Salón Tupac Amaru; el Parque de la Reserva, la Casa Oeschle, el teatro Colón, entre otros. A lo largo de su vida hizo residencias, tiendas, bancos, teatros, parques en los que predominó la alternancia de estilos que iban desde el académico francés, Art Nouveau hasta lo virreinal, lo morisco, islámico y andaluz en los que combinaba lo clásico, lo exótico y lo moderno (García Bryce 1980:66). Esa sensibilidad e interés en descubrir otras estéticas le permitieron ser el primero en plantear un estilo netamente inspirado en el Perú precolombino que quedó plasmado en la maqueta del museo.

¿Un museo estilo Chavín?

“[...] así como en Bolivia es orgullo de los paceños el Palacio Posnansky, todo él construido y decorado, interior y exteriormente, con motivos originales de ornamentación extraídos de las ruinas de Tiahuanaco, nosotros tendremos el Palacio y Museo Larco Herrera, con los motivos ornamentales nuevos traídos de Chavín por Tello” (Variedades 28.VI.1919).

Esta frase de Teófilo Castillo parece anunciar las características del primer proyecto del Museo Víctor Larco Herrera realizado en 1921 por el arquitecto francés Claude Sahut con motivos ornamentales de la iconografía chavín. El edificio formaba parte de un propósito mayor que incluía un conjunto de residencias en la Plaza Dos de Mayo, en estilo afrancesado y su propio palacete de características renacentistas en la suntuosa avenida La Colmena,

14 Revista del Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera, 1924 (en adelante RMAVLH).

15 Ver García Bryce 1980, Belaunde 1994, Villamón 1998, Castrillón 2003, Martuccelli 2006, Ramón 2011.

16 La identidad y el proyecto de país reflejado desde la arquitectura es un tema abordado por Martuccelli (2006)

17 Menciona como antecedente en el estilo tiahuanaco la casa del Dr. Falconí en la Av. el Sol –actual avenida Wilson–, pero que en nuestro medio pasó inadvertido. (Variedades 30.XI.1918)

la misma donde originalmente estaba proyectado el museo.

A través de la maqueta y una fotografía del diseño del futuro museo podemos advertir que se trataba de un imponente edificio de planta simétrica, revestido totalmente de piedra con una fachada con puertas y ventanas trapezoidales de inspiración inca. En el frente se observan dos vanos trapezoidales dentro de los cuales están colocados los monolitos de Aija –cuya cronología Tello consideraba anterior a Chavín–. En el diseño se puede observar algunos otros detalles del proyecto original como un gran atrio que contiene dos obeliscos chavín (obelisco Tello). Estos objetos arqueológicos habían sido difundidos en una entrevista realizada por Teófilo Castillo a Tello en 1919 (*Varietades* 28.VI.1919),

cuando se exhibió en la Universidad de San Marcos el resultado de la expedición a las provincias de Huarney, Culebras, Callejón de Huaylas, Chavín de Huántar, Yauya, Pomabamba y Huari en el departamento de Ancash. Los más de mil artefactos recogidos fueron la base del Museo de Arqueología de la Universidad San Marcos.

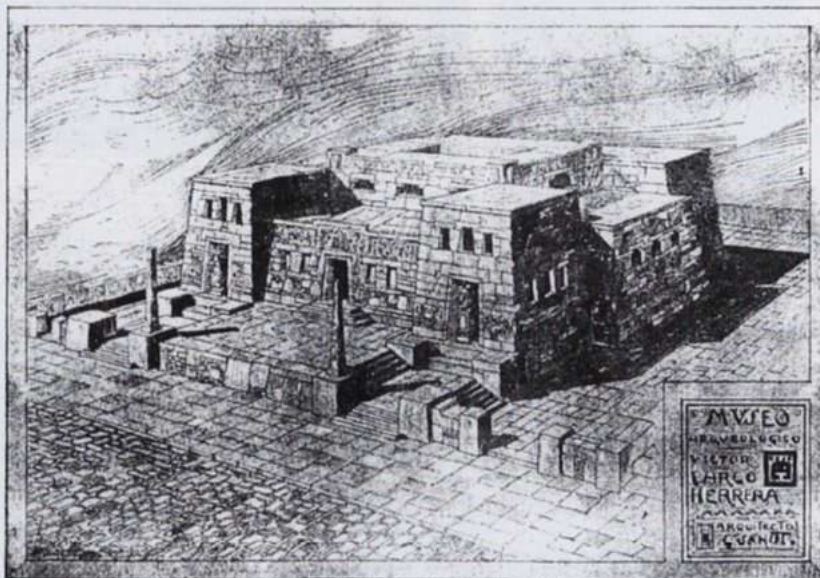
Además de ser un pintor importante, Castillo fue un crítico muy influyente en los diversos medios de prensa, abanderado de la búsqueda de un arte de características nacionales. Su amplio registro de intereses abarcó diversos asuntos relacionados al crecimiento y los cambios que experimentaba la ciudad con la galopante modernización (Villegas 2006). Como observador acucioso de los repertorios visuales, Castillo fue uno de los primeros en mencionar un *estilo arcaico chavinista* (*Varietades* 28.VI.1919:952), por lo que no sería desatinado pensar que esta idea haya tenido alguna influencia en la decisión del arqueólogo de dotar al Museo Víctor Larco Herrera de características chavín.

Castillo un año antes había visitado la casa del ingeniero polaco Arthur Posnansky, tenaz difusor de la iconografía Tiahuanaco y quedó admirado por el tiahuanaquismo de su estilo arquitectónico, señalando que en Lima no hay nada igual¹⁸. Casualmente este artículo llevó la dedicatoria “Al Dr. Julio C. Tello, cariñosamente” (*Varietades* 30.XI.1918).



Maqueta del Museo Víctor Larco Herrera en el cual debía encontrarse la valiosa colección de arte incaico que poseo el señor Larco, obra del notable arquitecto señor Sahut

Maqueta del Museo Víctor Larco Herrera realizado por el arquitecto francés Claude Sahut en 1921. *Mundial* 80. 25.XI.1921.



Boceto de proyecto Claudio Sahut (1921). *El Arquitecto Peruano* N° 37, VIII.1940.

18 “Los bellos proyectos que tenía don Víctor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima” En *Mundial* N° 80, 25-XII, 1921. Se incorporaba además el proyecto residencial de la Plaza Dos de Mayo.

En 1921 Tello publicaba la *Introducción a la historia antigua del Perú* en la que defendía su hipótesis sobre Chavín como cultura matriz, tesis que había proyectado en la clasificación y organización de las colecciones del museo. Para él la fachada del edificio debía ser un *continuum* de esa idea (Ramón 2011:19). Esto a su vez se verá proyectado en la planta publicada en la misma revista, que es el primer programa arquitectónico de la museología peruana, donde además de los espacios destinados para las actividades administrativas –dirección, vestíbulo, servicios– se observa claramente los tres ejes temáticos que comprende el guión arquitectónico planificado por el mismo Tello dispuesto en la Sala Arcaica [Chavín] y las salas Inca, Chicama y Nazca. (*Mundial* 25.XI.1921)



El museo Incaico. Proyecto trunco de Víctor Larco Herrera. "Los bellos proyectos que tenía don Víctor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima". *Mundial* 80. 25.XI.1921.

No es extraño que la maqueta del museo fuese difundida erróneamente como el *Museo Incaico*¹⁹ en la revista *Mundial* (25.XI.1921) y que la descripción del edificio aluda a elementos incas y tiahuanaco²⁰; tampoco lo es que la carta aclaratoria de Pedro Ulloa, ilustrador de la expedición dirigida por Tello, no tuviera ningún eco a pesar de que señalara que Sahut tuvo a su disposición los cuadernos de campo de la expedición a Chavín (*El Comercio* 26.XI.1921). En ese momento en que se improvisaba la celebración del Primer Centenario de la Independencia²¹, la presencia del estilo chavín era mínima.

La revista *Variedades*, por ejemplo, mostraba la representación épica y romántica de los incas a través de grabados, pinturas y esculturas de Atahualpa, Manco Cápac, Cahuide, Ccori

19 La imposibilidad de identificar el estilo Chavín respondía además a que aún no había sido incorporado al sistema escolar (Ramón 2011:16)

20 La celebración del Primer Centenario en 1921 contó con la presencia de delegados internacionales quienes obsequiaron monumentos, esculturas, fuentes y hasta un museo. Sin embargo debido a la poca planificación no tuvo la prestancia de la celebración de 1924 (Basadre 2000)

21 Ver Casalino 2006.

Ocloy, Ollanta y Huiracocha pero al mismo tiempo a Francisco Pizarro. Igualmente fotografías de la arquitectura cusqueña así como damas y caballeros de la aristocracia vestidos a la usanza virreinal en la Quinta de Presa o en el Palacio Torre Tagle. Entre los emblemas reconocibles no faltaron héroes como Miguel Grau, Francisco Bolognesi, Simón Bolívar y San Martín. Como puede verse no había unanimidad y claridad en definir los símbolos de la identidad²².

Meses antes de que saliera publicada la maqueta, Tello había renunciado al museo debido a un altercado con el dueño en el que "Larco Herrera hace trizas una colección de dibujos calcados con finalidades científicas de las pictografías Nasca y Muchik" (Tello y Mejía 1967:121). La información oficial proporcionada por el arqueólogo no esclarece las posibles razones de fondo que propiciaron su alejamiento, sin embargo la comunicación epistolar que mantuvo por esos años con el joven Pedro Zulen, permiten entrever que un año antes, el 15 octubre de 1920, Tello le contaba que iba a sacar una revista con o sin el apoyo de Larco Herrera, dejando evidencias de una relación poco fluida que dio lugar a la renuncia. Al respecto le escribió el 31 de mayo de 1921, "Fui el iniciador, el peón, el colector y el investigador; creí llegada la oportunidad para formar el gran instituto que desde ya más de 10 años llevo en la mente y en el corazón" (Del Castillo y Moscoso 2002: 174-175).

Es probable que los postulados científicos de Tello no hayan sido compartidos a cabalidad por Larco Herrera que a la larga era tan solo un diletante del tema y tampoco por sus posibles asesores, pues plantear que Chavín era la matriz de la cultura peruana, era una idea que rompía con el paradigma que situaba a Tiahuanaco como la civilización más antigua, predecesora de los incas, por lo mismo osada y hasta incluso poco creíble. A diferencia de las otras posturas, la propuesta de Tello en esos años no tenía partidarios en el ambiente académico y menos en los medios de divulgación. Además su intención de que la investigación sea el eje central del museo a través la creación de un instituto o con la tutoría de la universidad, como ya antes lo había señalado (*Varietades* 28.VI. 1919), contravenían con la noción grandilocuente y utilitaria del patrimonio que tenía Larco Herrera e implicaban un nivel de renuncia que posiblemente el hacendado no estaba dispuesto a hacer.

Lo seguro es que la idea del estilo Chavín estaba muy alejada de la comprensión general de la población e incluso de las élites y los intelectuales. Otro evento determinante fue la crisis económica que por esos años afrontaba Víctor Larco Herrera debido al gran levantamiento de los trabajadores que atentó contra el emporio industrial del valle de Chicama y que duró desde febrero hasta diciembre de 1921. Esta circunstancia propició a su vez que el hacendado viajara a España desde donde intentó vender su museo al Estado –a través de Julio C. Tello– señalando "Se vive tranquilo lejos del Perú y deseo seguir viviendo así" (Tello y Mejía, 1967:122).

La huelga que se había iniciado en su propia hacienda Roma, por una "orden poco meditada y completamente inoportuna de suprimir un aumento acordado" (Larco Herrera 1947: 60-61), iba anunciando el declive de su actividad, pues además del descenso de la exportación, el distanciamiento entre los hermanos impidió que se asociaran como una sola empresa y se convirtieran en un nuevo emporio.

Esta gran crisis que llegó a niveles insurreccionales también en 1923, respondía además a la drástica caída de precios del azúcar, la reducción de su producción, la fusión de la propiedad y el desempleo masivo a la que el gobierno respondió inicialmente con una actitud conciliadora y luego con una franca actividad represiva (Cotler 1986:194-195).

22 Su interés por la cultura peruana está resumida en el opúsculo *Cobrizos, blancos y negros, aborígenes de América* (1934) en la que afirma que América es la cuna de la humanidad y que los aborígenes oriundos han sido de "piel cobriza blanca y negra". Menciona a Tiahuanaco como la civilización más antigua anterior a los incas. Hace además referencia a Posnansky y la iconografía de la Puerta del Sol.



Álbum de motivos de arte peruano Museo Víctor Larco Herrera, realizado por Horacio Urteaga. 1923. Biblioteca Nacional del Perú

Horacio Urteaga y la mirada romántica del pasado

Luego de la salida de Tello, el museo afrontó severos cambios, como el mismo Tello señala “las colecciones sufren modificaciones en su clasificación y seriación estilística a causa de la intervención de personas ajenas a la investigación arqueológica” y ese mismo año se traslada a la Calle Malambito. Los directores sucesivos fueron Eduardo Vásquez, Eduardo de la Flor, Príncipe Parasi y Horacio H. Urteaga (Tello y Mejía, 1967:122). Éste último asumió el cargo desde 1923 hasta noviembre de 1924, tiempo en el que se concretó la construcción del edificio que hoy conocemos.

Aunque Horacio Urteaga (1879-1952) es muy conocido en la actualidad porque su nombre forma parte de la nomenclatura²³ de calles, en el ambiente académico es prácticamente un fantasma. Su producción bibliográfica no ha recibido la atención de los historiadores ni de los arqueólogos permaneciendo en un limbo de la historiografía peruana. A inicios del siglo XX, sin embargo, el panorama era muy diferente, Urteaga era una de las personas con más poder en el medio cultural debido a su participación en las revistas y en la prensa. Su dominio retórico y su ágil y versada pluma revelaban su amplia cultura así como el conocimiento de diversas fuentes históricas que hicieron de él una voz autorizada en el estudio del Perú antiguo. Era habitual leer sus artículos en *Prisma*, *ilustración Peruana*, *Varietades*, revistas donde tenía gran audiencia.

Cajamarquino de nacimiento, Urteaga fue doctor en Letras y en Jurisprudencia y un prolijo historiador. Ejerció la docencia en la UNMSM y en diversos centros de enseñanza escolar encargándose de los cursos de literatura general, retórica y poética; fue además Director del Archivo Nacional (1917-1944); vicepresidente y presidente de la Sociedad Geográfica de Lima (1935-1943). Entre sus publicaciones destacan *Las antiguas civilizaciones y razas del Perú* 1930, *Bocetos históricos* 1914; *La escritura en el antiguo Perú* 1913, textos que compilaban sus artículos publicados en diversas revistas de la época.

Siendo director del museo, Urteaga publicó la Revista de Arqueología, *Órgano del Museo Víctor Larco Herrera* (en adelante RAMVLH) en 1923²⁴, donde dejó plasmados los objetivos del museo y la voluntad de Larco Herrera, quien “no quiere que el acopio de tan vasta documentación histórica quede reducida a simple ordenación de artefactos[...] sino que sea

23 Más de cinco calles llevan su nombre en Lima Metropolitana.

24 La constelación de colaboradores que participaban en la revista del museo, así como los temas planteados eran diversos y se podían encontrar artículos de música, lingüística, cerámica, la colección del museo. Colaboraban Toribio Mejía Xesspe, Manuel G. Villarreal, Feijóo, el mismo Horacio Urteaga, Teófilo Falconí. La revista permite evaluar el estado de las investigaciones arqueológicas en el Perú.

conocido del mundo sabio, irradie el acervo luminoso de sus valiosas fuentes de información por todos los centros de cultura" (RMAVLH, I, jul-set 1924).

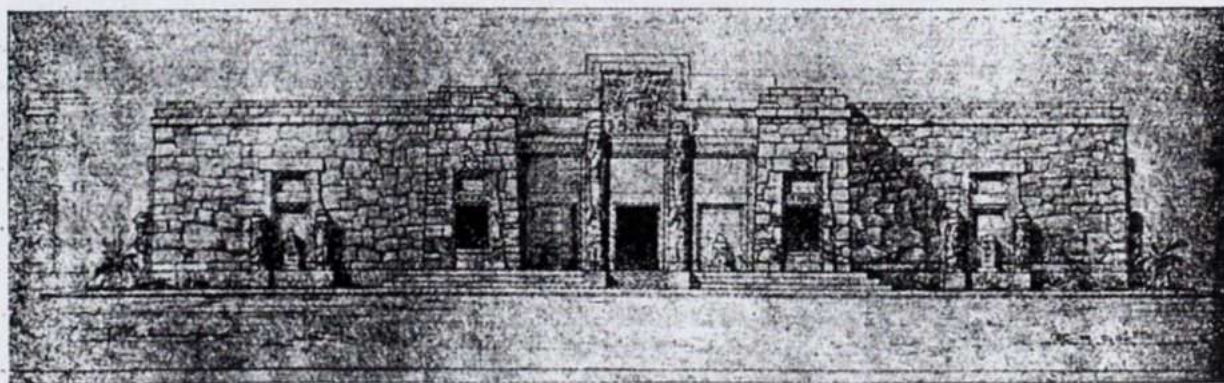
La política del museo estaba orientada más a la difusión de la colección que a la labor de investigación como lo planteaba Tello. Además de informar sobre las nuevas adquisiciones y el avance de la construcción del nuevo edificio, la revista incorpora la sección *Visitas al Museo*, –con una convocatoria a especialistas y al público en general– así como al *Taller del Museo*, en el que el trabajo de Elena y Victoria Izcue²⁵, innovador en todo sentido, refleja la mirada moderna tanto del dueño como del director en el desarrollo de un temprano trabajo de marketing institucional.

El nuevo Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera

En 1923 Horacio Urteaga, director del Museo Víctor Larco Herrera da cuenta de la construcción del futuro nuevo edificio a cargo del arquitecto Sr. Malachowski así como los detalles de su fachada, adornada de magníficos relieves, cuyos motivos y estilos son tomados de los esculpidos en los principales monumentos incaicos y en los monolitos de Tiahuanaco (RMAVLH, I jul-set 1924).

El arquitecto polaco Ricardo de Jaxa Malachowski (1887-1972) llegó al Perú en 1911, convocado por el gobierno de Augusto B. Leguía para hacerse cargo de las obras del centenario y organizar la sección de arquitectura de la Escuela de Ingenieros de Lima (Olaechea y Puig 1986:66). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París y en la Escuela Especial de Arquitectura de París y en Lima realizó diversos proyectos en los que alternó diversos estilos que iban desde el académico francés y clasicista a los que fue incorporando elementos decorativos neobarrocos, tudor, entre otros (García Bryce 1980). Su amplia trayectoria se refleja en la cantidad de obras realizadas en Lima, entre las que destacan la culminación de la fachada del Palacio de Gobierno, la Municipalidad de Lima, el Club Nacional y el edificio Rímac. Su versatilidad lo llevó a ser reconocido como uno de los iniciadores del estilo neocolonial con el que realizó la nueva fachada del Palacio Arzobispal luego de haber ganado un concurso en el que Sahut obtuvo una mención honrosa.

El diseño de Malachowski reemplazó los elementos chavín utilizados por Sahut por otros de la cultura tiahuanaco: el friso de personaje de la Puerta del Sol del templo de Acapana que aparece coronando la fachada y los monolitos de aspecto hierático que han hecho famosa a esa cultura, que además de la parte delantera, en el que aparecen alargados, están colocados dentro de vanos trapezoidales en ambos extremos de la fachada así como en las paredes laterales. Al igual que su colega mantuvo la planta simétrica y las puertas y ventanas trapezoidales en estilo inca. El nuevo estilo arquitectónico propuesto por Malachowski sintonizaba con la concepción del pasado peruano que se reproducía y legitimaba a través de las publicaciones de la época.



"El hermoso proyecto del Museo Arqueológico que se lleva a cabo. [Diseño de Ricardo de la Jaxa Malachowski]. La infatigable cooperación del Señor Víctor Larco Herrera al progreso de la ciudad". (Variedades 22.XI.1924)

25 Ver RMAVLH, I, oct. -dic. 1923. Ver también Majluf y Wuffarden 2003.

La eficacia semántica de la fotografía, el grabado y el diseño gráfico había convertido a las revistas ilustradas en las más grandes impulsoras de la estética peruana precolombina. *Varietades* por ejemplo, da cuenta de la obra de artistas que incorporan elementos arqueológicos a sus pinturas como Elena Izcue, González Gamarra, Felipe Cossio del Pomar y el mismo Teófilo Castillo. Vemos por igual fotografías de casas coloniales junto a otras del Cusco, *cuna del imperio incaico* de Martín Chambi; las series de excursiones arqueológicas a *las Huacas de Lima*, como la que hicieron al fundo Maranga Carlos Wiesse, Riva Agüero en donde, visitaban el “periodo incaico” (*Varietades* 29.III.1919.); imágenes de Huánuco Viejo o Pachacamac y otros sitios arqueológicos (*Varietades* 3.VII.1920).

Durante la Patria Nueva la estética inca adquirió ribetes de espectáculo “se había musicalizado y teatralizado llegando a su cúspide en 1924 a través de la Misión de Arte Peruano²⁶, performance itinerante, multimedial y pluridiscursiva de una narración épica presentada como síntesis de la estética incaica dirigida por Luis E. Valcárcel (López 2004: 216). Su amplia difusión –promovida por el Estado– hizo que se arraigue en el imaginario colectivo como el paradigma de lo más excelso y auténtico de nuestro pasado, idea que adquirió mayor fuerza a partir de la difusión mundial de Machu Picchu²⁷. Así incorporó incluso durante mucho tiempo a culturas anteriores –Nazca, Paracas, Moche– el estilo “inca”, dio lugar a

un desarrollo iconográfico que tuvo gran acogida en el diseño gráfico e industrial de muebles y en las artes decorativas (Majluf 1999, Castrillón 2003).



Carátula de libro *Antigüedades Peruanas* de Jacob Tschudi y Mariano Eduardo Rivero y Ustáriz. Viena, Impr. Imperial de la Corte y del Estado, 1851.

Por otro lado el impacto de la iconografía tiahuanaco como cuna de la civilización andina²⁸, también tenía una larga tradición como lo demuestra el célebre libro *Antigüedades Peruanas* de Rivero y Tshudi (1851), así como en la iconografía formó parte del pabellón peruano de la Exposición Universal de París de 1878 (Ramón 2011:17). En este proyecto, realizado por el arquitecto Vodoyer, además de imitar las ruinas del palacio de

Huánuco Viejo, adornados con bajorrelieves de pumas o leones de la cordillera, el friso superior estaba ordenado con decoraciones tomadas de la puerta de Tiahuanaco²⁹. Entre los pórticos y los pilares de las esquinas se construyeron aparatos ciclópeos de forma poligonal en los que había nichos semejantes al Palacio de Colcampata en Cusco, coronados por el personaje de la Puerta del Sol de Tiahuanaco (Villegas 2006:77).

A nivel local Teófilo Castillo había publicado en 1918 su visita a la casa de Arthur Posnansky en la Paz en la que destaca el gran valor de esa cultura megalítica y aplaude su idea de llevarla a la arquitectura contemporánea así como el uso del friso decorativo de la Portada del Sol en el interior del edificio. Castillo hablará más de una vez de Posnansky en la serie *En viaje del Rímac a la Plata* (*Varietades* 16.III.1918), en la que describe su experiencia y expectativas sobre el uso de ese estilo.

La ruta de esta imagen que tenía larga trayectoria, se instaló en la arquitectura peruana en 1924, tanto en el museo Víctor Larco Herrera, como en la fachada de la Escuela Nacional

26 Este espectáculo recorrió diversas ciudades como La Paz, Buenos Aires, La Plata, Montevideo.

27 La creación del imaginario cusqueño a inicios del siglo XX ha sido trabajado por López 2004.

28 El uso y trayectoria de la iconografía tiahuanaco como emblema nacional es ampliamente trabajada desde una perspectiva arqueológica por Ramón (2011:16-18).

29 Ver la litografía de G. Dupre (Kuon, Gutiérrez et al 2009:435).

de Bellas Artes, esta última ejecutada por el artista español Manuel Piqueras Cotoí (1924), dando lugar al estilo neoperuano y a una nueva propuesta de interpretar lo peruano a través de la unión de sus componentes –hispanico occidental y precolombino–. Esta denominación, actualmente revisada por Ramón (2011:1-2) desde una amplitud semántica, originalmente fue planteada por el propio director de la Escuela de Bellas Artes, Daniel Hernández al crítico Carlos Solari y asumida por Piqueras³⁰. Sería el mismo artista el responsable de realizar la decoración del Salón del Palacio de Gobierno luego del incendio en 1921, en una suerte de instalación efímera en la que incorporaba elementos precolombinos y propuestas artísticas inscritas en este lenguaje e inaugurado en 1924.

La postura pública de Urteaga, era reflejo de un debate mayor que enfrentó al ambiente académico en torno a un tópico de interés binacional: definir la antigüedad de la lengua quechua frente a la aymara y en consecuencia del origen andino o altiplánico de la cultura andina. Urteaga que participó en el bloque de los *quechuistas* –junto a Tello, Riva Agüero y Luis E. Valcárcel– versus los *aymaristas*, encabezados por Middendorf y Uhle (Ramón 2011:18).

La alternancia de lo tiahuanaco y lo inca era constante en la obra de Horacio Urteaga, como se pudo observar en la serie “Las antiguas civilizaciones y razas del Perú”, publicada por entregas en la revista *Varietades* en 1918. Allí, teniendo como soporte fotografías y gráficos, el historiador cajamarquino ventiló interrogantes que se daban en el medio académico en torno a la antigüedad de estas culturas. El historiador cajamarquino en todo momento buscó destacar la superioridad cultural de la raza quechua expresada además en el sofisticado idioma y en su imponente arquitectura lítica. Menciona incluso los relieves en piedra tallada de Chavín como anteriores a los de Tiahuanaco, pero fueron ideas peregrinas que no logró profundizar (*Varietades* 30.III.1918; 13.IV.1918; 27.IV.1918).

Puede ser clave en la comprensión del museo el comentario que hace Urteaga a la escenografía de Ollanta, ópera de moda en esos años en los que se reconfigura una estética en clave inca tanto en la decoración como en la vestimenta recreada para la ocasión

[...] pero en esas obras de evocación histórica, ¿acaso no se permiten esos anacronismos? ¿No es principalmente una evocación del pasado grandioso del Perú, lo que se trata de exponer? ¿No es cultura peruana aborigen lo que se evoca? [...] Al artista que evoca un periodo histórico extenso, como es el día de las antiguas culturas peruanas tiene una mayor libertad y se puede permitir estos anacronismo [...] Si en Ollanta hubiéramos mirado el palacio incaico desnudo, con solo sus hornacinas y sus tapices de telas alistadas, como era la característica de sus monumentos y de sus tejidos respectivamente, habríamos extrañado la ornamentación del magnifico arte peruano que nuestros ojos están acostumbrados a ver en esa grandiosa policromía de los cántaros Nazca, y en esa estilización de las grecas del arte yunga y tiahuanacuense [...] (*Varietades* 9.X.1920)



Damas limeñas en ventana trapezoidal del museo. 1924. Archivo Daniel Contreras

30 Sobre Manuel Piquera Cotoí ver Villegas 2008, Wuffarden 2003, Castrillón 2003, García Bryce 2003, Ortiz de Zevallos 2003.

La participación activa de Urteaga en las publicaciones de la época va a ser fundamental en la conformación de lo que Velázquez denomina para el siglo XIX “la república de papel, que se instala en el ritual, colectivo y discontinuo, del acto de lectura o de la escucha atenta” (Velázquez 2009:22) y que fue determinante en la configuración de diversos lenguajes y retóricas de cómo se concebía el pasado que siguieron teniendo continuidad en las celebraciones de los centenarios de la independencia.

Desde cualquier punto de vista, la imagen de Tiahuanaco era políticamente más convincente y rentable, razón por la cual algunos de sus símbolos, como el monolito Bennet, fue tantas veces apropiado por los gobernantes bolivianos (Loza 2008, Ramón 2011:17). La ruta de Cusco, La Paz, Buenos Aires, fue otro de los canales de difusión de estas iconografías que se arraigó en esas ciudades favorecido por una serie de plataformas que circularon entre literatos, artistas, músicos, actores y arquitectos durante las primeras décadas del siglo XX (Kuon, Gutiérrez *et al* 2009) y que llegó incluso hasta los Estados Unidos.



Friso de la Portada del Sol de Tiahuanaco. Diseño de Ricardo de la Jaxa Malachowski. Fotografía Gabriel Ramón.

Esta coyuntura explica el debate público surgido en 1924 cuando el museo del coleccionista Alexander anunció en *El Comercio* una exposición de cerámica Tiahuanaco, procedente de Bolivia, “últimamente incrementada con valiosísimos ejemplares todos ellos cubiertos con siglos de escrituras, más jeroglíficos indecifrados hasta la fecha” (*El Comercio* 9.VI.1924). La autenticidad de las piezas de inmediato se puso en cuestión y generó una acalorada polémica iniciada por Horacio Urteaga, quien, secundado por Carlos Romero, en ese entonces Director de la Biblioteca Nacional, adu-

cia que eran copias. Aunque Alexander siempre defendió la originalidad de los objetos alegando pruebas convincentes, los que participaron ponían en cuestión el estilo y los elementos visuales de su decoración. Luego de la participación de Carlos Wiese, José Sabogal, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Eufasio Álvarez, Luis Varela y Orbegoso. Julio C. Tello, siempre polémico, puso punto final al asunto al señalar que era muy probable que se trataran de piezas ‘postcolombinas’, pero sobre todo dejando clara la necesidad de ir al lugar de procedencia para poder hacer juicios certeros luego de una investigación más profunda y científica (*El Comercio* 13.VI.1924).

Horacio Urteaga y Julio C. Tello, duelo de caballeros

“Acaban de ver la luz dos muy importantes revistas de arqueología: “Inca” órgano del Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos; y “Revista de Arqueología” órgano del Museo Víctor Larco Herrera. Ambas son publicaciones trimestrales; dirige la primera el señor Julio C. Tello, y la segunda el doctor Horacio H. Urteaga³¹”

Aunque eran contemporáneos y desarrollaban actividades paralelas, las distancias entre estos dos personajes eran abismales³². La incipiente definición de la arqueología como disciplina encargada de estudiar los sitios arqueológicos ponía en evidencia que la mirada al pasado afrontaba un momento de crisis y renovación en el que convivían dos formas radicalmente distintas de develarlo: Tello buscaba afianzar su planteamiento de

31 (CLOVIS) Varela y Orbegoso, Luis. “La hora actual. Publicaciones arqueológicas”. *El Comercio* 23.VIII. 1923, p. 1.

32 Ver Astuhamán y Daggett 2006:29.



Proyectos de Víctor Larco Herrera. La obra de un filántropo. *Mundial* n° 236. 24 XI.1924

Chavín como la matriz de la cultura y Urteaga basaba sus pesquisas en torno a la unidad tiahuanaco-inca.

Un incidente que permite entender esta coyuntura se registra luego de la publicación del *Álbum del Museo Víctor Larco Herrera* del que Tello manifiesta: “Como medio de divulgación se edita un álbum con ilustraciones de color, pero lamentablemente se incluyen objetos falsificados, como el escudo y la porra de madera con ornamentación nasquense” (Tello y Mejía 1967:122). La búsqueda de lo genuino y por oposición las falsificaciones y réplicas se van a convertir en un temor recurrente. Una de las anécdotas que ha quedado en el ámbito universitario es cuando en las sesiones del Consejo de la Facultad de Letras, cuando Horacio Urteaga era decano, Tello interrumpía los debates diciendo “Pido la palabra para oponerme”.

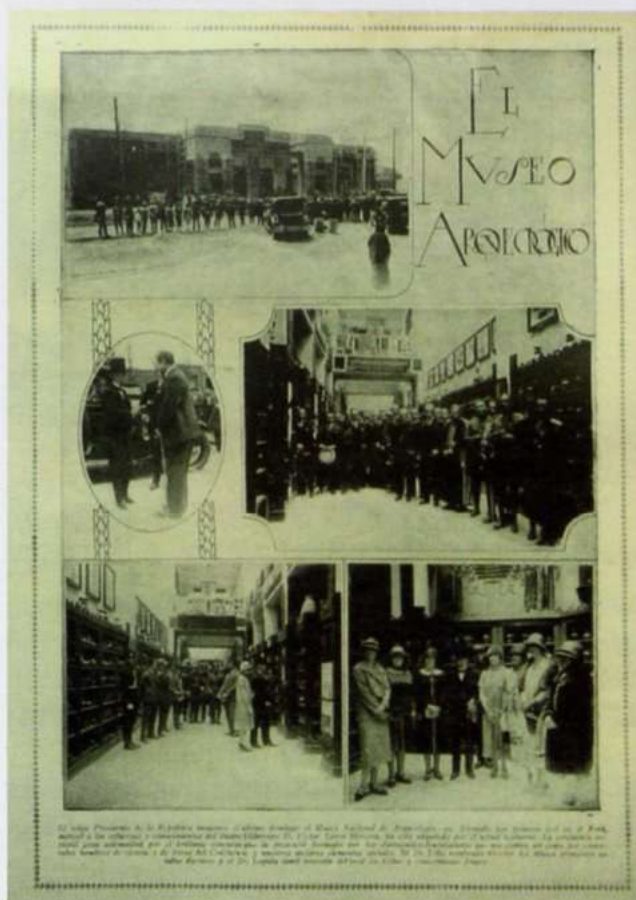
La guerra fría entre ambos personajes traspasó el ámbito académico y se hizo extensiva a la esfera pública, donde otros intelectuales tomaron partido por uno u otro contrincante. Naturalmente Urteaga recibió mayor apoyo. Uno de ellos fue el de Elvira García y García, quien luego de una visita al museo, hizo una reseña en la que menciona la labor de Urteaga, su director “sobre cuya competencia no hay nada que agregar” (*El Comercio* 12 VIII 1923), algo innecesario, desde nuestro punto de vista, en otras circunstancias.

Es muy probable que todos estos sucesos hayan contribuido de un modo u otro al cambio de estilo, en donde la fama de tiahuanaco, sumada a lo inca defendido por alguien de renombre como Urteaga, predispuso al dueño del museo a asumir el nuevo diseño. El edificio gestionado por Urteaga, desechó de plano la presencia Chavín, interpretación que tenía el entonces famoso historiador sobre el pasado arqueológico, así como sus gustos

y preferencias en relación a los elementos que lo identificaban. Al respecto Tello algunos años después comentaría que la participación de personas *ajenas a la investigación arqueológica* hizo que su trabajo no tuviera continuidad dejándose inconcluso “el proyecto de un edificio amplio, estilo Chavín, originalmente planteado, se sustituye por otro de estilo Tiahuanaco [...]” (Tello y Mejía 1967:122).

Un museo para la Patria Nueva

“Hay una moderna orientación en la enseñanza, a la que no podemos sustraernos si no queremos pecar de retardatarios y ella consiste en preparar a los hombres para un fin más práctico y menos teórico que permita hacerlos más útiles y menos eruditos. Esta finalidad no puede ser desatendida sobre todo por nosotros que somos un país joven, que necesita legiones de trabajadores y no de anticuarios. Somos un pueblo en marcha y no un museo de civilizaciones muertas³³”.



Inauguración del Museo Nacional de Arqueología a cargo del Presidente Augusto B. Leguía. *Mundial* 238, 19.XII.1924.

Contrariamente a lo que se suele creer, esta frase del Presidente Augusto B. Leguía, pronunciada en 1924, deja entrever que a pesar de su constante uso político, el pasado indígena se estaba convirtiendo en una realidad incómoda para el plan reformador de la política nacionalista de la Patria Nueva (1919-1930), que dio pie a que el periodista puneño Federico More señalara que “El señor Leguía, que no amaba las instituciones ni era jurista, se entregó al delirio de las obras materiales. Fue un gran alcalde de la República. Poco le faltó para asfaltar las selvas del oriente y para convertir el Amazonas en la piscina de algún club mundano” (More 1933:9). Esto justificaría la poca atención que le dio a los museos en relación a otros proyectos de su compulsivo ciclo constructor capitalista y que a pesar de las grandes y diversas obras que ejecutó —adecuó, modernizó, implementó, reorganizó y hasta compró— no construyó ningún museo.

Leguía, supo aprovechar —con suma diligencia— las reverberaciones intelectuales en torno al pasado arqueológico y lo puso al servicio de las expectativas demagógicas de la Patria Nueva. La exaltación de lo precolombino por otro lado consolidaba la construcción de lo peruano visto desde la idealización de una arcadia remota, que dejaba al indígena ausente del discurso visual oficial. Por ello no sorprende que ninguno de los involucrados en su realización Víctor Larco Herrera, Claude Sahut, Ricardo de la Jaxa Malachowski, Horacio Urteaga, ni el mismo Julio C. Tello lograron comprometerse socialmente con él. Quizá la postura de Tello fue acaso la más cercana pues a diferencia del resto, Tello formaba parte del sector excluido, aunque su interés por establecer las bases de la cultura del hombre andino contemporáneo lo terminaron por alejar de él, debido a su entrega apasionada

Leguía, supo aprovechar —con suma diligencia— las reverberaciones intelectuales

33 Extraído del discurso del Presidente Leguía al inaugurar el 6 de agosto la Escuela Vacacional de Varones. *Ciudad y Campo*, N° 2 agosto setiembre de 1924.

a la labor académica y de gabinete a la que se suma de su extrema cercanía con el dictador³⁴.

Por otro lado la historia del museo y el protagonismo de Víctor Larco Herrera, permite comprender que la construcción de la nacionalidad durante el Oncenio fue más un proyecto de la clase dirigente interesada en controlar sectores subalternos con el afán de legitimarse política y socialmente a través de diversos elementos simbólicos que otorgaban prestigio.

Si Tello era un personaje de suma importancia en el inicio de la arqueología peruana, Urteaga³⁵ lo fue en la expansión de las ideas a través de las revistas que difundían su lectura pedagógica del pasado y que quedaron plasmadas en el estilo del edificio del museo, que a fin de cuentas respondía a una retórica visual con gran impacto social. Ello a su vez refleja el encuentro de dos esferas que aunque parecen íntimamente vinculadas, en la realidad no lo están: la academia y las plataformas de difusión del conocimiento.

A ello se debe sumar que detrás de cada uno de los impulsores de los proyectos del museo existían una serie de condicionantes. Julio C. Tello, se oponía a lo establecido con sus postulados, tenía un conocimiento que en ese tiempo era adelantado para el medio y era considerado inevitablemente un "indio" con ínfulas en una sociedad por demás racista. Horacio Urteaga por su parte representaba a la elite provinciana mestiza, cuyas ideas eran respaldadas por algunos sectores sociales tradicionales resistentes al cambio y que al manejar los medios y espacios de difusión, tenían también el poder.

La adquisición y apertura del museo³⁶, marca el fin de un momento importante de búsquedas y ensayos en relación a lo propio en la arquitectura que tuvo como soporte el indigenismo oficial y populista de la Patria Nueva. Al mismo tiempo oficializó una nueva categoría de museo nacional, en la que la instrumentalización del pasado precolombino sirvió para fundamentar la idea nación sustentada en lo arqueología, un discurso una vez más excluyente respecto al hombre peruano contemporáneo.

La inauguración del Museo Nacional de Arqueología fue el día 13 de diciembre de 1924, a ella asistieron, además del nuevo director Julio C. Tello, diversas delegaciones extranjeras y el mismo Víctor Larco Herrera, pero Horacio Urteaga brilló por su ausencia. Tello siguió siendo el director del Museo durante el resto de la década del veinte y dejó su cargo cuando Sánchez Cerro derrocó a Leguía. Muchos años después, la colección que albergaba este edificio fue trasladada al nuevo Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



Monolitos tiahuanaco (parte lateral del museo).
Fotografía Gabriel Ramón, 2011.

34 Tello dejó de integrar la Asociación Pro indígena. Sobre el tema ver Astuhamán y Dagget 2006; Del Castillo y Moscoso 2002).

35 Urteaga era consultado como especialista en la realización de distintas actividades, recuérdese que Federico Elguera cuyo seudónimo era el Barón de Kueff, en 1919 recomendó a Morimoto, representante de la Embajada de Japón consultar a Urteaga los detalles históricos de Manco Cápac en Lima, otro proyecto que en su momento removió el agora limeña, tema ampliamente trabajado por Ramón (2011).

36 El empresario trujillano, que se había asentado en Madrid, gestionó desde Europa en 1921, la venta de su colección al gobierno. Esta finalmente se concretó en 1924, gracias a la gestión de Tello.

de Pueblo Libre, en la antigua casona de campo de los virreyes. El monumental legado arqueológico peruano pasó de un espacio que intentaba resaltar el pasado precolombino a otro dentro de un ámbito arquitectónico de origen virreinal. A fin de cuentas, esa era la mirada predominante y colonialista en el estudio del pasado peruano (Quijano 2000). El antiguo museo, soñado por los intelectuales de la Patria Nueva en la década del cuarenta se convirtió en el depositario de las muestras etnográficas, el arte tradicional amparado en un discurso basado en lo mestizo, mirado siempre desde un segundo plano.

La ciudad de Lima se desbordó y vinieron otros actores que cambiaron totalmente su rostro (Matos Mar 1984). Hoy la avenida La Colmena ha perdido su prestigio, hace ya varias décadas que las grandes familias aristocráticas migraron hacia el sur de la ciudad; la Plaza Dos de Mayo es escenario de protestas sociales y la colindante Alfonso Ugarte es una muestra de la decadencia y el abandono del centro histórico. El museo, sin embargo, todavía mantiene su singularidad arquitectónica y la fuerza estética y majestuosidad esbozada por sus creadores. La "quimera de piedra" todavía está ahí preguntándonos, inquiriéndonos sobre la nación que queremos. Una que no excluya tradiciones ni que se pretenda asumir únicamente desde la mirada limeña. Todo lo contrario, que incluya –Arguedas decía que no hay país más diverso– ya no solo lo chavín, tiahuanaco e inca, sino también lo ashaninka, bora, afroperuano, criollo, asiático y nuestras otras y múltiples identidades.

Bibliografía

Astuhumán, Cesar y Richard E. Dagget

2006 Julio Cesar Tello Rojas: Arqueólogo. Una biografía [en línea] [fecha de consulta: 9 de

octubre de 2011] Disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/historia/paracas_1/01_astuhum%C3%A1n.pdf

sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/n17_2006/a12n17.pdf

Basadre, Jorge

2000 *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima: La República. URP (octava edición).

Belaunde, Pedro

1994 "Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales". En Amaral, Aracy (ed.) *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo: Memorial de América Latina. Fondo de Cultura Económica. pp. 74-94

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo

1991 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.

Calligos, Juan Carlos

2007 *Reinventing the city of the Kings: Postcolonial modernizations of Lima, 1845-1930*. Tesis Doctoral Universidad de Florida.

Casalino, Carlota

2006 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. [en línea] [fecha de consulta: 9 de octubre de 2011] Disponible en: <http://>

Castrillón, Alfonso

1991 Escultura Monumental y funeraria en Lima. En: AA.VV. *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito.

2003 Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotoí. En *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

2006 Iconografía de la revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. *Illapa* N° 3, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Lima, diciembre.

Cornejo Chaparro, Manuel

2007 Sir Roger Casement, el visitante de las tinieblas. [en línea] El Comercio 14.9.2007 [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2011] Disponible en: <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14/imecdominical0784870.html>

Cotler, Julio

1978 *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Club de la Unión

1979 Catálogos de la obras de la biblioteca 1939 Lima: San Martí.

- Del Castillo, Miguel y María Moscoso**
2002 El "chino" y el "indio": Pedro S. Zulen y Julio C. Tello, una amistad del novecientos a través de su correspondencia, 1914-1922. *Arqueología y Sociedad* 14:165-88.
- Espino Relucé, Gonzalo**
1999 La literatura oral o la literatura de tradición oral. Quito: Abya Yala.
- Gamarra Puertas, José Antonio**
1974 Historia y odisea de monumentos escultóricos contemporáneos. Lima.
- García Bryce, José**
1980 La arquitectura en el virreinato y la república. En: Historia del Perú, Tomo IX. Lima: Editorial Mejía Baca.
1987 Claudio Sahut. *Huaca N° 1*, Lima, julio.
2003 Manuel Piqueras Cotolí. Primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana. En Wuffarden, Luis Eduardo (editor), Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Lima: MALL.
- Gutiérrez, Rodrigo**
2003a El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo - 1921/1945. *Arquitextos*, São Paulo, 04.041, Vitruvius, oct 2003. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/648>>.
2003b El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica Historia Mexicana [en línea] 2003, LIII (octubre - diciembre) : [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2011] Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=60053204>> ISSN 0185-0172
2004 *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Jochamowitz, Alberto (ed.)**
1930 *Álbum obsequiado al Sr. D. Augusto B. Leguía presidente de la República por el personal directivo del Ministerio de Fomento, mostrando las diversas obras llevadas a cabo de 1919 a 1930*. Lima: Torres Aguirre.
- Kuon, Elizabeth, Gutiérrez, Rodrigo et al.**
2009 Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950). Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín.
- Larco Herrera, Rafael**
1947 *Memorias*. Lima: Rímac.
- Larco Herrera, Víctor**
1934 *Cobrizos, blancos y negros: aborígenes de América*. Santiago: Imprenta Nascimento.
- Loza, Carmen Beatriz**
2008 Una "fiera de piedra" Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana, *Estudios Atacameños* 36: 93-115.
- Ludeña, Wiley**
2004 *Lima. Historia y urbanismo en cifras, 1821-1970*. Lima: Facultad de arquitectura, urbanismo y artes. Universidad Nacional de Ingeniería.
- Macera Pablo**
2009 Lima. Historia y urbanismo en cifras, 1821-1970. En *Trincheras y fronteras del Arte Popular Peruano*. Miguel Pinto (comp.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú:459-506.
- Majluff, Natalia; Wuffarden, Luis Eduardo**
1999 *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Matos Mar, José**
1984 *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP
- Martínez, Miguel A.**
1938 El contenido espiritual de Víctor Larco Herrera. Lima
- Martuccelli, Elio**
2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
2006a Lima capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes* vol. 19, núm. 2: 256-273.
2006b Buscando una huaca. Utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú. Primera mitad del siglo XX. *Ur[b]es* 3:203-32.
- Morales Machiavello, Carlos**
1940 Claudio Sahut y su obra. *El Arquitecto Peruano* N° 37, Lima, agosto.
- More, Federico**
1933 *Zoocracia y canibalismo*. Lima: Llamarada
- Ortiz de Zevallos, Augusto**
2003 Manuel Piqueras Cotolí. Primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana. En: Wuffarden, Luis Eduardo (editor), Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937).
- Pini, Ivonne**
2000 *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Sede Santafé de Bogotá.
- Ramón, Gabriel**
2006 El guión de la cirugía urbana: Lima, 1850-1940. En: J. Valenzuela (ed.), *Historias urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*. Santiago: PUC. pp.263-90.
[2011] El inca indica Huatica: simbología

precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940. En *Mundos Exteriores 1900-2010*. C. Aguirre y A. Panchichi ed. [En prensa].

Olaechea, Anunciata y Jorge Puig

1989 Ricardo de la Jaxa Malachowski. Arquitecto. Tesis de Bachiller en Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Lima. Universidad Ricardo Palma.

Quijano, Anibal

2000 Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.). *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO-UNESCO 2000, Buenos Aires, Argentina. pp 201-246.

Rodríguez Cobos, Luis

1983 *Arquitectura limeña: paisajes de una utopía*. Lima: Fondo editorial Colegio de Arquitectos del Perú.

Tello, Julio C.

1921 *Introducción a la historia antigua del Perú*. Lima: Euforión.

Tello, J. y T. Mejía

1967 Historias de los museos nacionales del Perú 1822-1946. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Instituto y Museo de Arqueología de la UNMSM. *Arqueológicas* 10.

Valcárcel, Luis

1981 *Memorias*. Lima, IEP.1981.

Valdizán, Hermilio

1934 Víctor Larco Herrera. El hombre. La obra. Chile: imprenta Nacimiento.

Velásquez, Marcel (Compilador)

2009 La república de papel, política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX. Lima: UCH

Villegas, Fernando

2008 *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto del Arte Peruano y sus Acuarelas*. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Artículo inédito.

2006a El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa* N° 3, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Lima, diciembre.

2006b *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-19229 Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Villamón, Juan

1998 El academicismo y la arquitectura neocolonial, neoinca y neoperuana. *Arquitextos* 8:51-6.

Wuffarden, Luis Eduardo (ed.)

2003 *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.