

# La Escuela de Bellas Artes del Perú (1919-1943). Heterogeneidad de lenguajes modernos y de vanguardia en la búsqueda de un arte nacional

**Fernando Villegas Torres**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
fernando.villegas@pucp.pe  
Lima-Perú

## Resumen

La Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) comenzó sus funciones en 1919; no obstante, su creación se realizó un año antes durante el segundo Gobierno de José Pardo y Barreda (1915-1919) con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Los artistas nacionales Daniel Hernández (1856-1932) y José Sabogal (1888-1956) fueron los primeros directores de la institución entre los años de 1919 y 1943, años que nos interesa analizar para resaltar dos aspectos que evidenciaron las enseñanzas de los artistas maestros mencionados anteriormente: el proceso pedagógico y las características formales de la producción artística de los alumnos. Además, entender la institucionalidad artística; es decir, las actividades artísticas realizadas en distintos períodos que sirvieron para consolidar a la Escuela y, por tanto, a las artes en el país.

**Palabras claves:** Escuela Nacional de Bellas Artes, José Sabogal, Daniel Hernández, Institucionalidad artística, Arte Peruano Siglo XX, proceso de enseñanza en arte

## Abstract

*The Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) started its activities in 1919; however, its creation took place one year earlier during the second Government of José Pardo y Barreda (1915-1919) under the name of Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). The national artists Daniel Hernández (1856-1932) and José Sabogal (1888-1956) were the first directors of the institution between 1919 and 1943,*

*years that we are interested in analyzing in the present essay to highlight two aspects that marked the teachings of these previously mentioned artists: the pedagogical process and the formal characteristics of the artistic production of the students. In addition, to understand the artistic institutionalidad; that is to say, the artistic activities carried out in different periods that served to consolidate the School and, therefore, the arts in the country.*



**Keywords:** *Escuela Nacional de Bellas Artes, José Sabogal, Daniel Hernández, artistic institutionalism, 20th-century Peruvian art, art teaching processes*

Daniel Hernández regresó al Perú en 1918 para hacerse cargo de la escuela luego de estar ausente durante cuarenta años; sin embargo, es a partir de 1919 que asume sus funciones como director de la ENBA permaneciendo en el cargo hasta 1932. Tiempo en el que varios artistas nacionales como Jorge Vinatea Reinoso, Teresa Carvallo y Alejandro Gonzales conocido con el seudónimo de «Apu-Rimak», tuvieron una participación significativa para el desarrollo del arte en el país.

Sabemos que los intentos de instituir una Escuela de Bellas Artes en nuestro medio fue una tarea ardua y bastante difícil que se remonta al siglo XIX. Situación diferente al de otras regiones en Latinoamérica como Chile, Argentina, Brasil o México que contaron con una academia artística desde el siglo decimonónico<sup>1</sup>. En Lima y en otras ciudades del Perú funcionaron talleres de pintores nacionales y extranjeros donde se formaban a los artistas antes de emprender el viaje a Europa; así como, escuelas con una naturaleza más vinculada al desarrollo del dibujo como fue el caso de la Academia Concha (Pachas, 2007, pp. 33-42). A inicios del siglo XX el pintor Teófilo Castillo se convirtió en el principal crítico de arte de la revista *Varietades* y es a través de sus páginas que fomentó la creación de la Escuela de Bellas Artes.

Con la elección y aceptación del pintor académico Daniel Hernández como director de la escuela de Bellas Artes, se produjo la conexión entre nuestros pintores emigrados presentes a través de la prensa y el diletantismo local (Lauer, 1976, pp. 68-72). Este puente no se había producido en los concursos Concha al negar la participación a los artistas emigrados, esto trajo como consecuencia el estancamiento del arte y su incierto desarrollo profesional. Aspecto que fue duramente combatido por Castillo desde sus artículos críticos en la revista *Varietades*. Por lo tanto, el crítico artista trató de educar a los artistas y al público.

Iniciadas las actividades en la Escuela de Bellas Artes se produjo una huelga de estudiantes que pedían, con excepción de tres educandos, la designación de profesores por concurso y no de manera arbitraria. Esto en solidaridad con el pintor Castillo quien no fue seleccionado para enseñar en la Escuela, pese a que durante años había preparado al medio para el desarrollo de esta institución. El crítico y artista en apoyo a los estudiantes dijo: «Conste pues que pretendo ser profesor de la escuela, pero por concurso, por mérito propio –si lo tengo– no por favor ni sueldo» (Anónimo, 1919, p. 2).

La primera opción en el programa de enseñanza de Daniel Hernández fue el desarrollo de *academia*, el estudio del cuerpo desnudo para el conocimiento del dibujo, presente en las dos primeras exposiciones realizadas en la misma institución y que se encuentran representadas en las fotografías de las publicaciones del período. Carmen Rosa de Infante, alumna de Hernández expresaría: «El maestro Hernández nos enseñó a dibujar. Me pasé tres años dibujando antes de comenzar con el óleo. Era importante y eso lo descubrí, dominar el dibujo antes que lanzarse al color. Trabajamos diseño anatómico» (Cores, 1982, p. 49). En la prensa de entonces se escribió que el director de la escuela solo se dedicó a desarrollar el aspecto técnico dando libertad al alumno para el desarrollo de sus personalidades<sup>2</sup>. En las obras de los estudiantes de los primeros años se puede observar que no sólo se trató de técnicas aprendidas sino también que muchas tipologías de representación realizadas por Hernández estaban heredadas en las obras de sus alumnos.

Sabemos que Hernández se distanció de las vanguardias históricas a las que consideró «arte bolchevique». En 1910 le manifestó a Castillo, cuando ambos se encontraban en París, su desorientación frente a las nuevas tendencias del arte: «No veo si no absurdos y clichés» (Castillo, 1916, p. 2288). En el discurso de apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Daniel Hernández resaltó la importancia del dibujo y el aprendizaje en la academia, distanciándose así de los nuevos caminos emprendidos en el arte del período.

En los trabajos exhibidos de los alumnos vemos la representación tanto del desnudo masculino completo y en torso, así como de retratos femeninos en dos

1 La Academia Nacional de Bellas Artes en Argentina se inauguró en 1905. Desde 1820 funcionó en Brasil una Real Academia de Diseño, Pintura, Escultura y Arquitectura Civil nombre que luego tomaría a Academia de Bellas Artes de Brasil. En Colombia funcionó la Escuela de Bellas Artes a partir de 1886. En Cuba la Academia de San Alejandro funcionó desde 1818. La Academia de Pintura en Chile se creó en 1848. En Ecuador la Escuela Nacional de Bellas Artes empezó a funcionar desde 1904. Sin duda la más antigua es la Academia de San Carlos en México ya que fue creada desde 1785 con el nombre de Real Academia de las tres nobles Artes de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura de la Nueva España (Pachas, 2007, pp. 33-42).

2 Hernández decía entonces: «mi método de enseñanza está ceñido a los más modernos y eficaces, su orientación es la de no esclavizar por ningún motivo la personalidad del alumno dejarle desarrollar libremente su temperamento y tratar de que imprima el mayor sello de personalidad posible a su trabajo» (Zúñiga Segura, 1989, p. 23).



tercios. También se utilizaron como modelos a niñas y niños en composiciones que nos recuerda la obra del pintor español Mariano Fortuny, artista importante en el período de aprendizaje de Hernández.

Esto también se hizo evidente en las clases propuestas en el reglamento interno de 1921 de la ENBA donde la figura humana primó sobre el paisaje. En efecto, desde el primer año se realizaba el estudio de figuras en yeso: Cabezas, medias figuras, esculturas, relieves y la iniciación del modelo en vivo se practica en el segundo año a través del estudio de la academia. Sólo a partir del tercer año se consideró el estudio al aire libre (*Reglamento Interno* [...] 1921). Si lo comparamos con el reglamento del régimen y gobierno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en 1922, vemos que las diferencias son mínimas: en el segundo año se incorporó el dibujo al natural en reposo para pasar a un tercer año para el dibujo natural en movimiento y posteriormente, en el cuarto año, la pintura al aire libre (*Reglamento para el régimen* [...] 1922, pp. 11-12). A diferencia de la de Lima, el programa educativo de la escuela madrileña terminaba en cuatro años y no cinco, y el dibujo al natural estaba presente en sus estudios desde el segundo año y no tercero como se aprecia en la comparación de los reglamentos. Sin embargo, ambas escuelas coincidían en la importancia de la copia de figuras en bulto desde el primer año de estudios. Dentro de los quince catedráticos en la escuela de Madrid se contaba con un profesor de dibujo al natural y otro para pintura al aire libre. Justo hacia 1923 se produjo una polémica por la oposición de la cátedra de pintura al aire libre por la reciente muerte del profesor que la dictaba, el artista valenciano Joaquín Sorolla. En un artículo de Francisco Alcántara publicado en el diario *El Sol* de Madrid, donde se apoyaba la oposición del artista Daniel Vásquez Díaz como el más idóneo, se evidenciaron dos puntos: el primero era que al profesor de colorido se le denominaba ahora profesor de pintura al aire libre, sin duda, un segundo aspecto destacado era que hacía evidente la importancia de la cátedra, ya que en ella se veía la incursión de la modernidad en la anquilosada escuela de arte de Madrid. Al respecto, los alumnos de la escuela Pablo Zelaya Sierra y H. Jacavirts decían:

Hemos seguido con interés creciente las oposiciones a la cátedra de pintura al aire libre, en que creíamos, se decidiría el porvenir de la Escuela; pero el fallo absurdo de un jurado medroso ha anulado todos los anhelos de una juventud que tiene ansia de ideales y una estética moderna (Alcántara, 1923, p. 4).

«A diferencia de la de Lima, el programa educativo de la escuela madrileña terminaba en cuatro años y no cinco, y el dibujo al natural estaba presente en sus estudios desde el segundo año y no tercero como se aprecia en la comparación de los reglamentos.»

Esta preferencia del cuerpo humano desnudo en la recién fundada escuela en Lima seguía el desarrollo de las academias en Europa como la de Madrid. Así se diferenciaba de la propuesta de Castillo instituida en la Quinta Heeren desde 1906, donde se privilegió la representación de paisajes o presencia de jardines, muchas veces pintados en primer plano y en composiciones recortadas (Villegas, 2014, 50-67). El crítico de arte Federico Larrañaga expresó cuando recién se inauguraba el taller de pintura de la Quinta Heeren que:

Castillo que no cree en la virtud paciente y estéril del dibujo enseñado ante el yeso, en salas descoloridas, hace beber a sus discípulos en las fuentes inagotables del natural [...] en los buenos días de sol, maestro y discípulos emigran [...] a las azules playas de Chorrillos (Larrañaga, 1906, p. 829).

Podríamos concluir que en la Escuela se regresó a la copia en modelo en yeso; por lo tanto, significó un retroceso en el aprendizaje. Hecho que nos remite a la Academia Concha con sus clases de dibujo natural desde 1893, en el que se utilizaba el grabado o modelos en yeso para el estudio de la academia masculina (Pachas Maceda, 2007, p. 122).

Esta característica eminentemente académica ha sido uno de los elementos principales con el que se ha querido limitar al pintor Hernández y a la Escuela de Bellas Artes. Esta desde su fundación se basó en el modelo de enseñanza de la *École Beaux Arts* de París; no obstante, debemos considerar otros aspectos que resaltan en importancia y que le dan un carácter moderno: Si bien tardíamente el estudio de pintura al aire libre fue una realidad en los estudios de la Escuela pero sólo después de las clases de dibujo, de

sólidos geométricos, perspectiva y modelos en vivo<sup>3</sup>. Otro punto importante a considerar en el proceso de enseñanza de Hernández es su preferencia por la implementación de los talleres independientes como los realizados en Francia, dejándose de lado los métodos absolutos utilizados en las academias oficiales como el *disiecta membra* (Escobar, 2018, pp. 198-199). Aunque podemos concluir en el triunfo de la forma figurativa humana a través del cuerpo frente al paisaje naturalista fue una característica del período institucionalizado por la Academia.

Daniel Hernández en su etapa de formación académica se emparentó con el círculo de artistas españoles conocidos por él en la Academia de España en Roma, tales como Mariano Fortuny, José Moreno de Carbonero, José Pradilla y José Villegas, entre otros. Cuando en una entrevista realizada para *Varietades* en 1923, se le preguntó de su preferencia de una escuela artística y el pintor contestó: «Entre los maestros españoles de todos los tiempos [es] que encuentro más goce al arte» (Anónimo, 1923). Ante la pregunta sobre los artistas que admiraba en el presente y en el pasado expresó: «en el pasado, Velásquez y en el presente Sorolla, Zorn» (Anónimo, 1923).

Así mismo, en su mensaje de inauguración de la ENBA recordó a los representantes de la escuela moderna, de los cuales mencionó a Puvis de Chavannes, Rodin, Constantin Meunier, Lucien Simon, Sorolla, Zuloaga y Henri Martin (Zuñiga, 1989).

Nos encontramos ante un académico de gusto modernista, que asume el repertorio de la luz a partir del aprendizaje académico italiano y español, que entiende que una buena pintura no tiene que tener un acabado perfecto, por lo menos, eso menciona cuando se le pregunta sobre su obra preferida: «Me gustan los bocetos inconclusos más que las obras terminadas» (Anónimo, 1923). Esta preferencia por el esbozo sobre el dibujo nos permite comprender una propuesta modernista que lo vinculaba al desarrollo del arte moderno y a la vez, entra en sintonía con el tipo de aprendizaje que privilegió en el Escuela de Bellas Artes que direccionó. Un claro ejemplo es el estudio de pintura al aire libre, que lo incorporó en el tercer año de la formación del alumnado. Además, podemos

comprender que su influencia artística pasaba por la representación costumbrista española. En el estudio de la luz fue deudor del pintor español Mariano Fortuny y en la postura moderna, las propuestas postimpresionistas y modernistas le fueron afines.

Nos planteamos individualizar la propuesta del artista para tener claro que líneas temáticas se pueden observar en los discípulos que tuvo en la ENBA. En las obras de los alumnos, además de estudios de *academia*, aparecen escenas de género y de campesinas europeas similares a las realizadas por Hernández en su período de formación extranjera. Es el caso de jóvenes con traje campesino o damas con mantilla a la usanza española como el de la *Señorita Carmen C.* de Olga Matellini, donde se presenta a una joven con mantilla española (Fig. 1). Representación directamente vinculada a las mujeres españolas que Hernández pintó, en primer plano, para *El Paso de los Libertadores* (1924) y que presidió en el salón Ayacucho (Fig.2) de Palacio de Gobierno del Perú. También aparecen mujeres sentadas en un sofá con traje moderno como el *Retrato de Luisa*, también obra de Matellini (Fig. 3) y que guarda correspondencia con los retratos femeninos de Hernández, como la efígie de la Sra. Emma G. esposa de Augusto B. Leguía (1863-1932) quien fuera dos veces presidente del Perú (Fig. 4). Algunas obras visibilizan propuestas modernistas al representar a un hombre sentado con capa y sombrero (1925); en otras, sin embargo, se evidencia la influencia del costumbrismo español con el retrato de un anciano con largas barbas que nos recuerda la propuesta de Ignacio Zuloaga. Por lo tanto, la influencia de Hernández sobre sus discípulos no se regía sólo al aspecto técnico, sino también a las tipologías que ellos presentaban como temas de género, escenas modernas y escenas costumbristas de marcado carácter español.



Figura 1. *Señorita Carmen C.* de Olga Matellini.

3 Se muestra el álbum de la memoria de la Escuela de Bellas Artes una fotografía de Daniel Hernández con sus alumnos en Amancaes donde uno de ellos lleva un paisaje en la mano, además se coloca las obras de Enrique Camino Brent, *Patio de Bellas Artes* (1925) y de Alejandro González Trujillo, «Apu-Rimak», *La higuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (1923) (Escobar, 2018, p. 140).



Figura 2. *El Paso de los Libertadores* (1924).



Figura 3. *Retrato de Luisa* de Olga Matellini



Figura 4. Efigie de la Sra. Emma G., esposa de Augusto B. Leguía.

Otro punto importante es que siempre se pensó que José Sabogal tuvo un peso gravitante en la Escuela en la segunda década del siglo XX, a tal punto que, a partir de la muestra realizada por él en la casa Brandes en 1919, fue entendido como el inicio de la hegemonía mal llamada indigenista. Tenemos que aclarar que el pintor cajabambino ingresó como profesor auxiliar de la escuela y los que fueron sus discípulos aún se encontraban formándose en el interior de sus aulas; por tanto, no podía entenderse como una hegemonía.

Hacia 1922 aparecen temas indígenas. Ejemplo de ello es *India amamantando a su bebé* (1923) de Elena Izcue que representó a una mujer vestida de traje andino con un bebé en brazos (Fig.5). Un tópico fundacional en la pintura peruana fue el caso del artista Francisco Laso y su obra el *Habitante de las cordilleras* (1855), que retrata a un indígena contemporáneo que sostiene entre sus manos un ceramio moche. Así se evidenciaba una larga continuidad del Indio desde el pasado hacia su presente. Este tópico lo podemos encontrar en los temas utilizados por los estudiantes de la Escuela como la obra *Tipo de Indio* (1923) de Jorge Vinatea Reinoso (Fig.6) que lleva en su brazo derecho un ceramio antropomorfo Chancay. Otra tipología evidente fue evidenciar la otredad. Fue común representar al indio coetáneo acompañado de su cerámica, textil o mate burilado. Esto se manifiesta como una constante entre los estudiantes de la Escuela durante los siguientes años.



Figura 5. *India amamantando a su bebé* (1923) de Elena Izcue.



Figura 6. *Tipo de Indio* (1923) de Jorge Vinatea Reinoso.

En la búsqueda de un arte peruano se representa retratos de mujeres y hombres con traje perteneciente al sur andino, sentados y confrontando al espectador. Así mismo, encontramos escenas del imaginario costumbrista donde aparecen la tapada, los comerciantes ambulantes como el *Negro de Cañete* (1930) de José Gutiérrez Infantas (Fig.7) o escenas vinculadas al imaginario criollo en la figura de Santa Rosa de Lima. Además de la representación del indígena de los Andes aparece también el indio de la selva caracterizado con taparrabo, plumas y arco con flechas.



Figura 7. *Negro de Cañete* (1930) de José Gutiérrez Infantas.

Se sabe que el pintor José Gutiérrez Infantas formó parte de la primera promoción egresada de la Escuela de Bellas Artes y empezó a trabajar en la institución desde 1924 (Ugarte Elespurú, 1962, p. 16).

Se conoce tres presencias gravitantes en el desarrollo de la Escuela de Bellas Artes durante su primera etapa: el academicismo de Daniel Hernández de línea (moderna)<sup>4</sup>, la propuesta neoperuana del escultor español Manuel Piqueras Cotelí y la revalorización del mestizaje peruanista de José Sabogal (Zuñiga Segura 1989, p. 18). Piqueras Cotelí llegó al Perú para encargarse de la cátedra de Escultura en la recién fundada Escuela de Bellas Artes en 1919. El escultor inmediatamente puso su impronta, de gusto moderno y no clásico, el cual tendía al agrandamiento de sus figuras con el fin de encontrar valores expresivos. Fue justamente esta concepción de la escultura moderna la que impartió a sus alumnos, especialmente a Carmen Saco (Villegas, 2013), discípula aventajada y primera escultora peruana conocida en el desarrollo de la Escuela.

<sup>4</sup> El agregado en paréntesis es nuestro.

En agosto de 1928 el hacendado, coleccionista y mecenas Rafael Larco Herrera donó a la ENBA un conjunto de modelos en yeso de esculturas griegas, romanas y del renacimiento<sup>5</sup>. Las primeras obras realizadas hacia 1920 por alumnos de la escuela y vinculadas a la escultura fueron retratos en busto y torsos. Posteriormente se representarán temas diversos sobre lo peruano tanto indígena como negro. Ejemplos de lo indígena se tiene en el *Varayoc* (1922) de Amadeo de la Torre que guarda correspondencia con el *Varayoc de Chincheros* (1925) de José Sabogal, y *Una mujer de Ande dando de mamar a su hijo* (1924) o escenas contemporáneas como el *Ñoco*, niño que juega con las canicas (1924) de Ismael Pozo.

Un aspecto que sorprende es la presencia de representaciones vinculadas a tipos negros que no corresponden a las imágenes costumbristas frecuentes asociadas al tipo étnico como el aguador, la sahumadora o los ambulantes de la calle<sup>6</sup>. Es clara su mirada moderna al verlo asociado a actividades deportivas como el box, claro símbolo de modernidad (Muñoz, 2001). Esto lo vemos en representaciones como el *boxeador* y el *knok out* ambas de 1924. En cuanto a la representación de tipos negros, cuya presencia se remonta a tiempos del virreinato, se recurre a temas históricos relacionados a condiciones inhumanas tales como *La Marca* (1924) de Ismael Pozo (Fig.8) donde se observa a un esclavo siendo marcado con un hierro como si fuera parte de un ganado. Las obras son expresivas, cargadas de materia y no buscan ser realistas, aspectos que nos permiten vincularlas al estilo moderno.



Figura 8. *La Marca* (1924) de Ismael Pozo.

<sup>5</sup> También se menciona que la Piedad y el Moisés fueron regalo de la embajada de Italia en 1964 al conmemorarse los 460 años de la muerte de Miguel Ángel (Huerto Wong, 2000).

<sup>6</sup> Recordemos que en el concurso de escultura Concha de 1917, Artemio Ocaña había ganado con una *Cabeza de negro* junto con su *Cabuide*. (Pachas, 2006, p. 106). Esta sería en escultura peruana del siglo XX la primera vez donde se representó esta tipología vinculada al fenotipo negro (Pachas, 2006, p. 106).



También figuran esculturas de masa sólida de actitud hierática que nos recuerdan a los modelos de escultura egipcia, por ejemplo, *desnudo de mujer* (1931) o la representación de una mujer *indígena sentada* de composición triangular, hierática, maciza y monumental (1932) que nos remite al *Hipólito Unanue* (1921-26) del maestro Piqueras Cotoquí. Sabemos que para esas fechas Piqueras Cotoquí se encontraba alejado de la Escuela por estar encargado del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). La prevalencia del tema indígena representado anunció la presencia de una nueva etapa para el arte de la Escuela de Bellas Artes. Daniel Hernández falleció el 25 de octubre de 1932 y para honrar su funeral se levantó un catafalco en la sala de exposiciones de Escuela y se abrieron las puertas principales de la calle que da al Colegio Real.

El pintor José Sabogal lo relevó en la dirección de la Escuela y según el propio cajabambino fue Hernández quien le encargó la continuidad de su trabajo. En la muestra de 1934 realizada por los alumnos en la Escuela se prefirió la presencia del dibujo al carbón sobre la pintura. Para ese año, el número de alumnos matriculados fue de 148<sup>7</sup> estudiantes, siendo 131 participantes en la exposición con 480 estudios de dibujo y 96 pinturas (Anónimo, 1935b). Sabogal mencionó entonces que era un período de experimentación y pensaba que podía lograr «una juventud de artistas con sinceros medios de interpretación capaces de traducir en formas claras e intensas el extraordinario mundo plástico peruano» (Anónimo, 1935a:1).

Llama la atención que en el período de Sabogal, a diferencia de Hernández, en la ceremonia de clausura entre 1934 a 1939 no acuda el presidente de la República sino un representante que por lo general resultaba ser un militar<sup>8</sup>. Otro aspecto importante es que en la muestra de este período sólo participaron los estudiantes que cursaban sus estudios y no los egresados. Además, en el catálogo se dispuso que figuren números en lugar de los títulos. Esto se hizo evidente desde la XIV (14) exposición escolar de la Escuela (Anónimo, 1934).

En una de las muestras presentadas durante este período, Carlos Raygada (C.R), crítico de arte del diario

«En la muestra de 1934 realizada por los alumnos en la Escuela se prefirió la presencia del dibujo al carbón sobre la pintura. Para ese año, el número de alumnos matriculados fue de 148 estudiantes, siendo 131 participantes en la exposición con 480 estudios de dibujo y 96 pinturas (Anónimo, 1935b).»

*El Comercio*, destacó la veta peruanista que se daba en la Escuela de Bellas Artes. Asimismo, resaltó que tanto Perú como México eran los llamados a demostrar su arte por ser los lugares donde se habían desarrollado las altas culturas:

Y es verdad que defraudan a muchos al no pintar cromos para almanaques, escenas románticas, mujeres acarameladas ni puestas de sol para la familia, dibujan y pintan, en cambio, sólidos tipos de su raza y derivados, ricos bodegones pletóricos de color, floridos rincones de su Escuela y, eliminando motivos literarios v convencionales, verdaderos estudios, laboriosas pruebas de observación y de análisis formal y pictórico de telas, plantas, flores, animales y objetos de diversa naturaleza, en especial todo aquello que tienen algún contacto o relación con la prácticas características de la vida espontánea y sencilla de nuestro pueblo (Raygada, 1936).

Una de las características de la etapa de Sabogal y que singulariza su escuela es la prevalencia del retrato en sus alumnos. Muchas de las veces estas representaciones ejemplificaban las diversas mezclas raciales de Perú y que Sabogal y su escuela trataban obsesivamente de representar y difundir. Estos modelos que salían del canon clásico<sup>9</sup> pronto serían criticados<sup>10</sup>.

Hay, sin duda, un factor que prima, de esta orientación. Y es la pobreza de modelos en nuestro

7 86 señoritas y 62 jóvenes matriculados en 1934, exponían 79 señoritas y 53 jóvenes (Anónimo, 1935a:1).

8 En 1934 iría representando al presidente el Edecán de su casa militar el mayor Alejandro Villalobos (Anónimo, 1935b). Para el año 1935 sería el comandante de Navío Emilio Barrón, (Anónimo, 1936b). Soló hacia 1940 contaría con la presencia del Presidente de la República, Manuel Prado (Anónimo, 1940).

9 El artículo sugería que Sabogal debía hacer que cada alumno recuperase los cánones de la belleza (Anónimo, 1936a).

10 Las críticas a la forma de realizar estos retratos vinculados a la fealdad serían manifestadas el año siguiente (Anónimo, 1937a) y (Anónimo, 1937b).

medio. Al recorrer las diversas salas se experimenta una sensación de angustia. Seres y cosas asumen un rol de fealdad que sume en profundas meditaciones. Parece que el arte, que ha nacido para corregir la naturaleza, agonizase bajo el sino medieval de la tragedia económica. Caras que sufren la angustia de vivir. Torsos y líneas desfigurados por la feroz lucha de todos los días. Matices del cotidiano dramatismo (Anónimo, 1936a).

En el género de retrato practicado por los alumnos de la escuela durante este período se evidencia las distintas mezclas del mestizaje. No sólo está representado el indio, sino que aparece también el mestizo, el mulato y el negro. Además, las obras de esta etapa fueron influenciadas por la vanguardia artística, las ampulósidades de las líneas de los rostros pintados por los estudiantes nos recuerdan las influencias del Expresionismo. A diferencia del primer período en el que los retratos aparecen refinados por el sentido modernista y mesurado. Es importante precisar que en las obras de los alumnos existe una correspondencia con las de Sabogal realizadas en ese tiempo. Estos comentarios críticos sobre la pintura de lo feo pronto fueron asociados a la obra de Sabogal y sus discípulos. Es entre los años 1932-1943 cuando aparece el término indigenista el cual fue utilizado frecuentemente por sus adversarios como fue el caso de Fernández Prada y César Moro.

En relación con los retratos realizados por Sabogal, Mercedes Gallagher de Park mencionó que la falta de cercanía con el indígena le hacía jugar una mala pasada, por ello recurría a la mueca vanal de la caricatura (Gallagher de Park, 1948). Si bien la autora identifica dos maneras en las que Sabogal trabajó el retrato<sup>11</sup>, no supo entender que esa posibilidad de salirse de la verosimilitud del canon europeo, en el caso de Sabogal y sus discípulos, era manifestación de su propuesta moderna. La caricatura fue justamente en donde el arte de vanguardia encontró cobijo entre nuestros jóvenes pintores a inicios de los años veinte (Villegas, 2013). A ello debemos agregar la cercanía de Sabogal con el Expresionismo alemán que fue visto a través de las páginas de la revista *Amauta* y los escritos de Mariátegui. Justamente esta vanguardia artística se caracterizó por resaltar los caracteres expresivos de la fisonomía humana y, bajo esta línea, la que Sabogal y sus discípulos incentivaron en sus alumnos. Para ese entonces los alumnos de la década pasada

eran ahora profesores en la Escuela, nos referimos a Julia Codesido, Teresa Carvallo, Camilo Blas y Enrique Camino Brent, todos discípulos de Sabogal y seguidores de la propuesta de representar un Perú integral y mestizo (Villegas 2008).

El retrato aparecía en los alumnos de la Escuela como una opción moderna de auto representar la identidad peruana a partir de los rostros. Se exhibe el indígena en *Tipo Autóctono* (1936) de Félix Caycho (Fig. 9) y la escultura *Cabeza de indio* (1936) de Juan Chumbianca (Fig. 10). El mestizo se pudo ver en el *Retrato femenino* (1938) de Alejandro Vera (Fig.11). El negro representado en el *Retrato femenino* (1937) realizado al pastel de Mari de Rossi (Fig.12). El mulato estuvo en el *Retrato femenino de la joven con manto* (1937) de Amparo Gálvez (Fig.13). Incluso el *Indígena amazónico* (1938) apareció representado con traje y corbata. Las mezclas raciales del país estaban representadas en los retratos realizados por los estudiantes. No se trataba de retratos completos por lo general, sino que se privilegiaba los dos tercios de la efigie.



Figura 9. *Tipo Autóctono* (1936) de Félix Caycho



Figura 10. *Cabeza de indio* (1936) de Juan Chumbianca.

11 Existen diferencias formales en los retratos de Sabogal desde muy temprano de su producción. Basta comparar *El Recluta* (192?) con *India huanca* (193?) para entender la mirada que menciona la autora.





Figura 11. *Retrato femenino* (1938) de Alejandro Vera.



Figura 12. *Retrato femenino* (1937) de Mari de Rossi.



Figura 13. *Retrato femenino* (1937) de Mari de Rossi.

«A diferencia de la de Lima, el programa educativo de la escuela madrileña terminaba en cuatro años y no cinco, y el dibujo al natural estaba presente en sus estudios desde el segundo año y no tercero como se aprecia en la comparación de los reglamentos.»

Es preciso indicar que, en las exposiciones de los alumnos fueron pocas las obras donde el arte del Perú Antiguo o arte popular estuvieron presente, a pesar de que para esos años estos motivos eran recurrentes en la propuesta del Instituto de Arte Peruano (IAP) fundado en 1931 y dirigido por Sabogal. Un elemento que debemos destacar en los años treinta y que lo diferencia de la propuesta de Hernández es el empleo de bodegones como motivo recurrente en las obras que los alumnos expusieron. En estos bodegones se incorporaron elementos prehispánicos de las cerámicas de las culturas Chancay, Nazca y Moche. De esta última es la representación de un huaco retrato (1935).

La caracterización de la diversidad peruana se evidenció en los modelos usados en Bellas Artes. Podemos reconocer como hacia 1938 en las fotografías del Álbum de la Escuela cómo los modelos son una indígena andina con traje tradicional y un mulato. El tema costumbrista del imaginario limeño aparece presente en la *Vendedora de velas*. Podemos concluir que se pueden establecer diferencias con el anterior período, entre los más destacados podemos indicar la aparición del bodegón con elementos prehispánicos, la prevalencia del retrato étnico con rasgos expresivos y modernos, y la poca representación del desnudo, y cuando aparece, este es femenino y colocada de espaldas o sentada.

En el caso de la escultura, ante la ausencia de Piqueras Cotoquí por haber viajado para realizar el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, fue la junta militar presidida de Luis Miguel Sánchez-Cerro quien contrató a Raúl Pro para que ocupe la clase de escultura en 1930<sup>12</sup>. Pro cambió las monumentales

<sup>12</sup> Daniel Hernández menciona el cambio del profesor de escultura en la *Memoria correspondiente al año 1930* aunque no da el nombre

y desproporcionadas esculturas de Piqueras Cotolí por obras tamizadas en un clasicismo moderno que nos recuerda el estilo clasicista innovador del escultor español Ramón Mateau, activo en la segunda mitad del siglo XX. Durante su formación académica en Roma, Pro buscó refinar bajo la medida clásica las diversas representaciones raciales peruanas, entre ellas un negro, una negra, una anciana, un desnudo indígena presentados en la XVI (16) Exposición Escolar de 1935. En la exposición de 1937 se muestra una escultura con formas geométricas que indican una línea cubista (1937) representando la singularidad frente a las otras esculturas claramente figurativas.

Un punto importante que debemos reconocer es la importancia que Sabogal le concedió al trabajo de la cerámica y con ello, un tipo particular de arte con tradición en el Perú desde tiempos prehispánicos. Hacia 1939 incluyó la cerámica en los estudios de la Escuela de Bellas Artes (Anónimo, 1940). Se tiene conocimiento que en este período funcionó un horno para el desarrollo de esta actividad artística.

Podemos para finalizar referir que la Escuela de Bellas Artes en sus inicios fue un claro ejemplo de heterogeneidad en los lenguajes artísticos propuestos por sus directores. Un punto importante a tener en cuenta en su primera etapa es el triunfo de la figura humana sobre el paisaje, ya sea en el academicismo de características modernas del primer período (1919-1932), así como en los retratos tipológicamente raciales del segundo período (1932-1943). Otro aspecto importante a considerar, es que durante el período de Hernández se da una multiplicidad de referentes donde a la tipología costumbrista y española se suma los ideales de modernidad. En el caso de la etapa de Sabogal existió una necesidad de caracterizar la realidad peruana sea esta criolla, negra, mulata, indígena o mestiza.

Por lo expuesto, se puede concluir que la Escuela de Bellas Artes en sus inicios fue un laboratorio de propuestas a la hora de definir el arte peruano con temáticas que remiten a la tipología racial. En el caso de la imagen del indio se recurrió al pasado prehispánico y a su contemporaneidad costumbrista vista desde el mundo andino o amazónico. Destaca la representación tipológica del negro hasta ahora completamente silenciada en quienes trabajaron la historia de la Escuela de Bellas Artes. Estas se dieron en la escultura con propuestas modernas como el deporte o episodios

históricos del mundo virreinal que recordaban la esclavitud. A esta tipología racial de los modelos visuales sobre lo negro, indio y mestizo durante los veinte primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se debe sumar la representación del imaginario criollo limeño y español que convivió con representaciones contemporáneas de personajes cotidianos y de claro gusto moderno.

### Referencias bibliográficas

Alcántara, F. (1923). «La vida artística. La catedra de pintura al aire libre». *El Sol*, Madrid, octubre 21 de 1923, p. 4.

Anónimo (1919). «Carta abierta publicada en “En la Escuela de Bellas Artes”». *La Crónica*, agosto 08 de 1919, p. 2.

Anónimo (1923). «Instantáneas, Breves entrevistas de Variedades Daniel Hernández». *Variedades*, n.º 775, Lima, enero 06 de 1923.

Anónimo (1934). «La ceremonia de ayer en la Escuela de Bellas Artes». *El Comercio*, enero 03 de 1934.

Anónimo (1935a). «Ayer se efectuó la clausura del año en la Escuela Nacional de Bellas Artes». *La Prensa*, febrero 16 de 1935a, p. 1.

Anónimo (1935b). «Clausurose ayer el Año Académico en la Escuela N. de Bellas Artes». *La Crónica*, enero 15 de 1935b.

Anónimo (1936a). «Clausurose, ayer, la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes». *La Crónica*, enero 15 de 1936a.

Anónimo (1936b). «Se clausuró el año escolar en la Escuela de Bellas Artes». *La Prensa*, enero 03 de 1936b.

Anónimo (1937a). «La Exposición de la Escuela de Bellas Artes». *El Universal*, enero 08 de 1937a.

Anónimo (1937b). «Nuevos rumbos requiere la Escuela de Bellas Artes», -----, enero 09 de 1937b.

Anónimo (1940). «En la Escuela de Bellas Artes se efectuó la clausura del año de estudios». *El Comercio*, enero 05 de 1940.

Ugarte Elespurú, (1962). J. M. *Memoria del año académico de 1962*. Lima: s. e.

Castillo, T. (1916). «Interiores limeños XIV, Casa de la Sucesión del doctor Pablo Olaechea y casa del Doctor Manuel Augusto Olaechea». *Variedades*, n.º 382, Lima, junio 26 de 1916, p. 2288.

Cores, R. (1982). «Vive pintando, entrevista a Carmen Rosa de Infante», *Oiga*, n.º 90, agosto 30 de 1982.

(Hernández, 1930), este lo dirá en la *Memoria correspondiente al año 1931*, (Hernández, 1931, p. 1)



- Escobar, H. (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela de Bellas Artes (1919-1931)*. Tesis Magister en Historia del Arte y Curaduría, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gallagher de Park, M. (1948). *La Mentira Azul*, Lima: Lumen.
- Hernández, D. (1930). *Memoria correspondiente al año 1930*. Lima: s. e.
- Hernández, D. (1931). *Memoria correspondiente al año 1931*. Lima: s. e.
- Huerto Wong, J. (2000). *Huellas de bellas artes: reseña histórica 1917-1999, De la docencia, la plástica y la vida institucional en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP)*. Análisis y conclusiones. Lima: Editorial Magisterial.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Larrañaga, F. (1906). «El arte en Lima. Una Academia de Pintura en Lima». *Actualidades*, n.º 176, 11 agosto de 1906, p. 829.
- Muñoz, F. (2001). *Diversiones Públicas en Lima 1890 1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Raygada, C. (1936). «Se efectuó ayer la clausura del año de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes». *El Comercio*, enero 03 de 1936.
- Reglamento Interno de la Escuela Nacional de Bellas Arte*. (1921). Museo de Arte de Lima, Archivo de Arte Peruano. Archivo Antonino Espinosa Saldaña.
- Reglamento para el régimen y gobierno de la escuela especial de pintura, escultura y grabado*. (1922). Madrid: Tip. Lit. A. del Ángel Alcoy.
- Pachas, S. (2006). *Los concursos de Arte Concha (1890-1917)*. Lima: Seminario de Historia Rural, UNMSM.
- Pachas, S. (2007). *La enseñanza en Lima de la Republica aristocrática Academia Concha (1893-1918)*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado, UNMSM.
- Villegas, F. (2008). *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis para optar el grado de licenciado en arte, Escuela de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM.
- Villegas, F. (2013). *Vínculos Artísticos entre España y Perú. Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Madrid: Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid.
- Villegas, F. (2014). «Prácticas de pintura al natural en manos femeninas. El Taller de Pintura de la Quinta Heeren (1906-1916)». *Revista Illapa mana tukukuq*, n.º 1, pp. 50-67. Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, URP
- Zúñiga, C. (1989). *Daniel Hernández: Imagen y Presencia*. Lima: Ediciones Capulí.

Recibido el 4 de agosto de 2021

Aceptado el 20 de agosto 2021