



Polisemia representativa en *Proclamación de la Independencia* (1904) de Juan Lepiani

Ana Karina Saldaña Niño

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Université Rennes 2

karinasani251092@gmail.com

Lima-Perú

Resumen

Proclamación de la Independencia (1904) de Juan Lepiani ha demostrado ser la imagen emblemática para representar el momento histórico que conmemoramos cada 28 de julio. Si bien se trata de una pintura sumamente familiar debido a su temática, su estudio ha buscado brindar mayor importancia al episodio representado, dejando en un lugar secundario el objeto artístico y su historia como tal. Por ello, este artículo tiene dos objetivos: primero, presentar *Proclamación de la Independencia* desde una perspectiva histórico-artística; segundo, estudiar el alcance discursivo de esta representación, a través de las lecturas que se han hecho de la misma.

Palabras clave: Juan Lepiani, pintura de historia, *Proclamación de la Independencia*, representación

Abstract

Proclamation of Independence (1904) by Juan Lepiani has proven to be the emblematic image to represent the historical moment we commemorate every July 28th. Although it is a highly familiar painting due to its subject matter, its study has sought to give greater importance to the episode represented, leaving the artistic object and its history in a secondary place. Therefore, this article has two objectives: first, to present the *Proclamation of Independence* from an art-historical perspective; second, to study the discursive scope of this representation through the readings that have been made of it.

Keywords: Juan Lepiani, history painting, *Proclamation of Independence*, representation.

En el marco de las celebraciones por el bicentenario de la Independencia del Perú, la labor artística de Juan Lepiani¹ ha vuelto a tener vigencia. Aunque su producción fue variada,

1 Pintor peruano (Lima, 1864 - Roma, 1932). Fue discípulo del español Ramón Muñiz y del peruano Francisco Masías. Tuvo una corta estadía en Europa en 1892, con el fin de afinar sus habilidades artísticas. En 1891, Lepiani culminó su primer cuadro de historia nacional, *La respuesta de Bolognesi*, y aunque este tipo de obra ha sido el que le dio notoriedad, su actividad artística no se restringió al tema histórico, dado que pintó retratos, temas de género, telas religiosas, alegorías, desnudos, bodegones y copias. El lienzo *La oración del huerto* lo hizo acreedor del primer premio del Concurso de arte Concha de 1897; no obstante, obtuvo mayor renombre en 1899 con *El último cartucho*, obra que le otorgó comentarios óptimos de especialistas y el favor de las autoridades gubernamentales para continuar su formación en Roma, ciudad en donde se desarrolló el resto de su carrera artística.

su pintura de historia es aquel género por el que se le recuerda, y *Proclamación de la Independencia* (1904) ha demostrado ser la imagen emblemática para representar el momento histórico que conmemoramos cada 28 de julio². Si bien se trata de una obra sumamente familiar debido a su temática, su estudio se ha empeñado en brindarle mayor importancia al episodio representado, dejando en un lugar secundario el objeto artístico y su historia como tal³. Por ello, este artículo tiene dos objetivos: el primero es presentar el lienzo *Proclamación de la Independencia* desde una perspectiva histórico-artística; mientras que el segundo es estudiar el alcance discursivo de esta representación, a través de las lecturas que se han hecho de la misma.

Para lograr dichos objetivos, partiremos de la pieza seleccionada, aproximándola a su contexto, para lo cual nos serviremos de las ideas vertidas en un apartado de *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani* (Saldaña, 2018). Debido a su naturaleza —una pintura de historia— y a su extendida difusión⁴, *Proclamación de la Independencia* ha dado pie a múltiples lecturas, las cuales forman parte de la historia de esta imagen, pues revelan cómo ha sido recibida por el público, conocedor o no, a lo largo del tiempo. Según Roger Chartier (1992), “son [...] las relaciones con los objetos las que los constituyen, de una manera específica cada vez y según ensamblaje y distribuciones siempre singulares” (p. 42). Por ende, con el fin de evaluar cómo se ha descifrado esta imagen, cómo se ha construido su significado y cómo se ha regulado su apropiación simbólica, en la segunda parte de este artículo nos concentraremos en una selección de textos (críticos, académicos y curatoriales) que han sido motivados por el lienzo *Proclamación de la Independencia*. Nos proponemos comprender cada discurso en su especificidad, pero también relacionándolos unos con otros.

Este estudio empleará como base teórica el concepto de representación⁵, entendido en un doble sentido. Primero, como presentación de una ausencia, “lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado” (Chartier, 1992, p. 57); segundo, como muestra de una presencia, “presentarse como representante de algo” (Marin, 2009, p. 137), exhibir su propia presencia como imagen y así constituir a aquél que la observa como sujeto observador (Chartier, 1994). Asimismo, tomaremos en cuenta el dispositivo representativo en sus dos dimensiones: en su transparencia y en su opacidad. Como ya se mencionó, frecuentemente, al abordar *Proclamación de la Independencia* ha predominado su transparencia, el referente, el hecho histórico, en lugar de su opacidad, su naturaleza material, el objeto artístico.

2 Recordemos que este episodio de nuestra historia fue llevado a la pintura antes de 1904 por Ignacio Merino. Posteriormente, Luis Felipe Agurto llevó este asunto al bronce en 1917; Camilo Blas realizó en 1947 los bocetos de lo que sería un mural con el mismo tema; Francisco González Gamarra, a inicios de los setenta, elaboró un dibujo detallando la proclama para ilustrar el libro *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821*; finalmente, Etna Velarde retomó las composiciones de Juan Lepiani e Ignacio Merino. Sin embargo, ninguno de estos trabajos ha repercutido tanto en el imaginario nacional como el óleo de Lepiani.

3 Según Louis Marin (2009), “la respuesta apresurada de la historia de la filosofía ‘occidental’, o apresuradamente leída en su vulgata, consiste en hacer del *ser* de la imagen un *ser menor*, un calco, una copia, una segunda cosa en estado de menor realidad y, al mismo tiempo, como pantalla de las cosas mismas” (p. 146).

4 Mediante estampillas, láminas escolares e ilustraciones de textos, tanto escolares como especializados. Cabe agregar rompecabezas, monedas y otros soportes (audio)visuales, muchos de ellos motivados por la celebración del bicentenario, además de las variadas reinterpretaciones de la composición de Lepiani divulgadas en redes con motivo de las últimas elecciones presidenciales.

5 Si bien este concepto se ha abierto paso en múltiples ramas de las ciencias sociales, nos referiremos al mismo tomando como referentes las propuestas teóricas y metodológicas de Louis Marin (1931-1992) y Roger Chartier (1945-).



Fig. 1. Juan Lepiani. *Proclamación de la Independencia o Jura de la Independencia* (1904). Óleo sobre tela, 274.7 x 397.9 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Historiando el objeto artístico

La obra, indistintamente titulada *Jura de la Independencia* o *Proclamación de la Independencia*⁶, data de 1904 y fue elaborada en Roma debido al pacto que Juan Lepiani mantenía con el Concejo Provincial de Lima desde el 5 de julio de 1900. A cambio de un estipendio mensual durante cuatro años, el pintor había dado en venta *El último cartucho* (1899) y se había comprometido a pintar dos asuntos nacionales de acuerdo a las indicaciones de la alcaldía.

Hacia fines de junio de 1902, Federico Elguera, alcalde de Lima, ordenó enviar al artista un oficio señalando los temas pendientes, uno de los cuales era “el acto de la Jura de la Independencia en la plaza de Lima” (Venta: D. Juan..., 1901, pp. 84-85).

Al conocerse dicha disposición, el cronista Molière juzgó la orden municipal dirigida al artista, quien vivía entonces en Roma, lugar desde donde la documentación necesaria para elaborar la obra era prácticamente imposible (1902, p. 2).

A pesar de que no se han encontrado bocetos de este lienzo, es indudable que requirió estudios previos. Se sabe que Lepiani, hacia 1901, contaba con el retrato de San Martín y con “datos sobre el uniforme que llevaba” (Lepiani, 1901). No obstante, en *Proclamación de la Independencia*, Lepiani no realiza retratos de los protagonistas, pues estos son mostrados de perfil o de espaldas al espectador, resultando imposible identificarlos individualmente.

6 Según el Registro Nacional N.º 0000145949 del Ministerio de Cultura, el título de la obra es *Jura de la independencia*, información que no coincide con aquella que figuraba en el rótulo del lienzo en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: *Proclamación de la Independencia*. Tomando en cuenta que el juramento de fidelidad al Perú independiente se llevó a cabo a partir del 29 de julio —un día después de la proclama— el nombre más apropiado de la obra es el segundo.

Proclamación de la Independencia (Fig. 1) es un lienzo de grandes dimensiones y de formato apaisado. La escena representada está organizada en tres planos sucesivos: el primero lo conforman los protagonistas de la proclama, quienes se encuentran de pie en el balcón del segundo piso del cabildo. Al centro, San Martín, de espaldas al espectador, se dirige a la gente congregada en la plaza Mayor; lo acompañan en sus flancos diez militares, un sacerdote mercedario y tres civiles, quienes —a excepción de uno de ellos— dirigen su mirada al pueblo. El grupo más cercano al espectador personifica también los grupos de poder: el poder político, el eclesiástico y el civil. En el segundo plano se extiende la multitud compuesta por hombres y mujeres que observan atentamente al Libertador; asimismo, se distinguen algunos sombreros y brazos en alto en señal de algarabía. Cerrando la composición se observa, a la izquierda, la catedral simplificada; a la derecha, edificios civiles desde cuyos balcones se asoman vecinos de Lima; y finalmente, el cielo semidespejado.

Formalmente, la composición evidencia una organización a partir de ejes verticales y horizontales. Los ejes verticales corresponden a los pilares de madera del balcón, así como a los individuos, todos de pie en el primer plano, cuyas dimensiones sobrepasan ligeramente el tamaño natural y ocupan dos terceras partes de la tela. Los ejes horizontales coinciden con la parte superior e inferior del balaustre y con la línea imaginaria que insinúan las cabezas de los personajes distribuidos a sendos lados del Libertador. El sentido de profundidad se advierte en el diseño ajedrezado del suelo en el primer plano, en la definición de los rostros que disminuye conforme se alejan en el segundo plano y en los ejes diagonales que señalan los inmuebles en el tercer plano. La iluminación es uniforme en toda la escena, ya que se trata de un espacio exterior y, por lo tanto, es la luz solar aquella que alcanza toda la escena; asimismo, hay un marcado contraste entre los tonos pasteles del último plano y los colores vivos y saturados del primer plano, en donde recae el mayor peso visual.

Luego de elaborada la tela, esta fue enviada al Perú; sin embargo, no contó con la acogida que supuso su solicitud. *El Comercio* del 15 de mayo de 1904 publicó una fotografía en blanco y negro del óleo ya culminado (p. 3), mas no daba cuenta de su localización. El crítico Federico Larrañaga informó en noviembre de 1908 que el lienzo había permanecido durante cuatro años “en uno de los oscuros almacenes de la Aduana del Callao” (p. 105). Posteriormente, Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1916) señaló que el cuadro fue remitido por el presidente Augusto B. Leguía a la Galería de Pinturas el 13 de marzo de 1911 (p. 44). Dicha institución, actualmente, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú⁷, custodia en el muro testero del auditorio el afamado óleo.

Leyendo la imagen

Como se deduce de las líneas precedentes, el lienzo no fue expuesto tan pronto llegó al Perú. Tras conocerse su paradero, la recepción crítica fue demoledora. Federico Larrañaga, en abril de 1908, aludía a la imagen del Libertador, a quien “sin belleza y sin indumentaria [...] nos lo ha representado el pintor Lepiani [...] en un lienzo que anda por allí, gracias á Dios, enrollado...” (p. 1). En noviembre del mismo año, el crítico destinó un artículo completo a *Proclamación de la Independencia*, a la que calificó de “producto desgraciado, inverosímil, la peor de todas las concepciones realizadas por el pintor” (Larrañaga, 1908, p. 105). El mismo crítico arremetió contra el artista, quien “no solamente perdió su tiempo en este medio, sino que también lo ha perdido en Europa” (p. 105), y se explayó en cuanto a las cualidades plásticas de la obra:

7 En julio del 2021 se inauguró la Sala Independencia en la antigua Quinta de los Libertadores, que también integra el museo; sin embargo, el óleo *Proclamación de la Independencia* no forma parte de la exposición, y su alusión en la museografía, en la sección “La guerra y las proclamaciones”, es mínima. Por estas razones, no hemos considerado dicho breve texto en este artículo.

Sin perspectiva; de paupérrimo dibujo; de colores manchados y enfermos; de conjunto monótono y fotográfico, mal alumbrado, y en cuya escena, todos los personajes, vueltos de espaldas, menos uno que mira graciosamente al autor, semejan mayordomos de palacios ó cómicos de la lengua. (p. 105)

Larrañaga insistió en la rectitud de los personajes e identificó entre los edificios del fondo al Palacio Arzobispal, además de la Catedral y los balcones con guirnaldas; sin embargo, el primer edificio mencionado y la decoración citada no aparecen en la pintura. El crítico concluyó en que la obra no ofrecía ninguna condición favorable, pues tanto “el conjunto como el detalle, toda la composición es débil, pesada y antipatriótica” (p. 106).

Al conmemorarse las Fiestas Patrias de 1917, Emilio Gutiérrez de Quintanilla brindó nuevas apreciaciones con respecto a “esta desacertada tela” de Lepiani a la cual catalogó como “la primera representación plástica de esta Jura” (p. 23)⁸. Sus comentarios se concentraron tanto en el aspecto plástico como en el cuestionamiento de la adecuación de la pintura a la verdad histórica. Con respecto al primero, manifestó que no se había respetado la perspectiva y que los personajes eran fríos e indescifrables. Por otro lado, el único acierto en la obra había sido distribuir dos grupos humanos en distintos planos; sin embargo, le resultaba inexplicable el colocar al Libertador de espaldas al público a quien se dirigía la proclama, o sea, nosotros como espectadores del lienzo. Para Gutiérrez de Quintanilla, el tema estaba ausente, ya que Lepiani no se había inspirado en la proclamación de la independencia, sino en el discurso sanmartiniano al final del Protectorado. Entre los detalles poco históricos, el autor consideró, en primer lugar, la falta del tabladillo, dado que, en la tela, San Martín está situado en el balcón de la municipalidad; segundo, la imprecisión del paisaje urbano⁹. En último lugar, deploró el anacronismo en la bandera pintada, pues se trataba de la de tres campos verticales y no de aquella que entonces sostuvo el Libertador¹⁰. De esta manera, Gutiérrez de Quintanilla reprobó el trabajo de Lepiani, una “severa e inútil amonestación, atribuida falsamente a San Martín y dirigida a varias generaciones de las nuestras” (1917, p. 23).

Los comentarios de estos dos autores se enmarcan dentro de la crítica de arte, pues son relativamente contemporáneos a la obra y el artista. Larrañaga y Gutiérrez de Quintanilla concentran sus juicios en torno a dos criterios valorativos: las calidades plásticas del óleo y la verosimilitud del episodio representado. De igual manera, ambos coinciden en su veredicto: perciben la obra como un fracaso, juicio que, a más de cien años de elaborado el cuadro, resulta paradójico, pues es el más representativo.

Estudios posteriores, presentados aquí en orden cronológico, han dado lugar a nuevas apreciaciones en cuanto a *Proclamación de la Independencia*. La historiadora Nanda Leonardini (1998), tras describir el lienzo, nota cierto hieratismo en la actitud de los personajes en la obra, cualidad que interpretó como parte del interés del artista por otorgar solemnidad a la escena. Asimismo, en su lectura de la obra, en la que resaltó el uso del color y la iluminación, propuso un esquema comunicativo en el que San Martín, en el rol del emisor, lleva el mensaje de libertad a la muchedumbre, quien cumple el rol de receptor.

8 Este detalle es inexacto, pues Ignacio Merino (1817-1876) ya había pintado el mismo asunto.

9 Gutiérrez de Quintanilla critica la falta de semejanza de los edificios con respecto a los que debían verse desde la municipalidad de Lima. No obstante, si ubicamos el tabladillo en donde estuvo el 28 de julio de 1821, es decir, “entre el callejón de petateros y la pila” (Vargas, 1966, p. 176), la proclamación tuvo al Palacio Arzobispal a la derecha, al Palacio de Gobierno al frente y al Ayuntamiento a la izquierda (Gamio, 1971, p. 71).

10 En setiembre de 1820, San Martín decretó que se adoptaría “por bandera nacional del país una de seda, o lienzo, de ocho pies de largo y seis de ancho, dividida por líneas diagonales en cuatro campos, blancos los dos de los extremos superior e inferior, y encarnados los laterales; con una corona de laurel ovalada, y dentro de ella un sol, saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo” (Gamio, 1971, p. 59).



Fig. 2. Antonio Ciseri. *Pilato muestra Cristo al popolo o Ecce homo* (ca. 1871-1888). Óleo sobre tela, 292 x 380 cm. Palacio Pitti, Florencia. Fuente: <https://catalogo.beniculturali.it/>

Consecuentemente, al ubicarse las autoridades y el pueblo en espacios autónomos, ambos se interrelacionan “por un mismo hecho histórico, que a su vez involucra al espectador” (p. 174). Más adelante, la autora amplió esta mirada al identificar la obra que sirvió de inspiración a Juan Lepiani: el óleo *Ecce Homo* (Fig. 2) del pintor ítalo-suizo Antonio Ciseri (1821-1891)¹¹.

Por su parte, el antropólogo Gonzalo Portocarrero (2015) cataloga el lienzo de Lepiani como “la imagen ‘clásica’, oficial y hegemónica de la proclamación de la independencia” (p. 30). Asimismo, el autor brinda alcances acerca de las cuestiones de clase y etnia en la obra. Explica Portocarrero que Lepiani coloca en primer plano a la aristocracia criolla, de manera que es la élite la que estaría destinada a dirigir el país. Añade también que el público lo conforma una masa compacta y abstracta, sin rostro, en la que no se distinguen marcas étnicas, a excepción de la primera fila. Finalmente, cabe mencionar que el autor se sirve de la tela de Lepiani de manera auxiliar, pues la contrasta con las acuarelas de Pancho Fierro, que tratan la independencia y en las cuales “el mundo popular es el protagonista” (p. 31). De esta manera, Portocarrero concluye en “que la imagen oficial es una mistificación criolla y que hay mucho [sic] más verdad en la acuarela de Fierro” (p. 31).

Cabe comentar brevemente los textos de los dos autores citados. Al esquema propuesto por Leonardini —según el cual, el emisor lleva el mensaje de libertad al pueblo

11 Ver Leonardini, 2009, pp. 59-62, capítulo en que retoma las ideas hasta entonces por ella expuestas.

receptor— podríamos complementar las ideas de Portocarrero. El emisor, criollo y aristócrata, lleva el mensaje y figura como protagonista de la histórica proclama libertadora; en tanto el pueblo recibe el mensaje de manera totalmente pasiva, salvo los casi imperceptibles vecinos al fondo de la escena o aquellos que desde los balcones agitan los brazos en señal de júbilo. Y aunque haya atisbos de pluralidad étnica en algunos personajes de la segunda y tercera fila, tanto ellos como la presencia femenina equivalen a un porcentaje ínfimo con respecto a la masa abstracta, descrita por el citado antropólogo.

Posteriormente, la tesis de licenciatura *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani* (Saldaña, 2018) propuso, fundamentalmente, comprender a dicho artista y situar su plástica en su contexto. Se emprendió una aproximación histórico-artística aplicando conjuntamente el método iconológico y la sociología del arte a los asuntos de historia del Perú trabajados por Lepiani. El estudio específico de *Proclamación de la Independencia* inicia con una reseña del tema representado para luego dar pie a historiar el proyecto pictórico y localizar la obra en la actualidad. A esto se agrega el análisis formal e iconográfico, incluyendo este último algunas precisiones en cuanto a la verosimilitud (como la ubicación del tabladillo —y no del balcón— en la plaza, la presencia de los personajes en escena y sus uniformes, la bandera que sostuvo San Martín). Este trabajo da cuenta además de la recepción de la obra en periódicos y revistas de la época. De igual manera, se recopiló las obras de diversos artistas que, antes o después de Lepiani, abordan el mismo episodio histórico en su producción. Esto último fue complementado con una reseña de las reproducciones de la composición de Lepiani en formatos no digitales.

Por otro lado, la tesis de maestría en Estudios Culturales de Verónica Zela, *Guerras como velos: familiar racialidad, narrativas incuestionables y urgencias domesticadas en los textos escolares de Historia del Perú* (2019), problematiza la relación entre lo ideológico, lo histórico y lo político en la enseñanza escolar. El primer capítulo de su trabajo resulta de mayor interés para este artículo, ya que Zela se concentra en la representación de la independencia en el material didáctico encargado y aprobado por el Ministerio de Educación. La autora analiza el discurso oficial que viabilizan las imágenes, los textos y sus usos en las aulas, para luego ponerlo en tela de juicio y, además, dar luces sobre aquello que se evita mencionar. Sobre la narrativa en torno a la independencia, Zela explica que esta es una versión cerrada, sanmartinocéntrica y desandinizada, que naturaliza la desigual distribución de poder y el nuevo orden social. La antropóloga corrobora la frecuente utilización de *Proclamación de la Independencia* de Juan Lepiani en los textos escolares de historia, en los cuales se legitima primordialmente una visión “blanca, militar, masculina y letrada de nuestra independencia” (p. 11), ya que no se brinda suficiente información para una lectura crítica de esta imagen. De esa manera, la pintura de Lepiani sirve para divulgar un mito, pues “presenta la independencia como un acontecimiento consensuado e inherentemente positivo para todos” (p. 16). Zela sostiene que, al dejar el desacuerdo, el territorio y la diversidad de sus actores fuera de la complejidad de la gesta independentista, estos discursos totalizantes perpetúan el conservadurismo nacional, evidencian la reticencia a aceptar la realidad social que nos constituye y dificultan una mirada crítica de nuestra historia.

Es posible articular las ideas vertidas en ambas tesis. Por un lado, ambas corroboran la usual ausencia de créditos al pintor tras utilizar *Proclamación de la Independencia* para ilustrar textos escolares. Por otro lado, la información histórico-artística proporcionada permite corroborar que el artista, ochenta y tres años después del suceso histórico, satisface un pedido oficial con la ejecución de una obra en donde el grupo de poder domina el primer plano. No se conoce con precisión en dónde se planeaba colocar el lienzo o si se tenía previsto exponerlo al público, pero Juan Lepiani realiza la obra a pedido de la alcaldía de Lima, por lo tanto, su pintura satisface primordialmente a su comitente. Asimismo, este detalle induce a preguntarnos si Lepiani desconocía desde dónde se

proclamó la independencia en la plaza de Armas —detalle de rigor histórico por el que fue criticado— o si colocó voluntariamente la proclama en el balcón de la municipalidad, de manera que las autoridades edilicias no solo figuran en primer plano en la obra, sino que también serían el público objetivo que, al ubicarse frente a la tela —cuyas amplias dimensiones invitan al espectador prácticamente a introducirse en la escena—, redoblan su posición de poder y comparten con los protagonistas del cuadro esa mirada desde arriba, a la que alude Verónica Zela.

Recientemente, encontramos en la exposición virtual *La Independencia: imágenes en construcción*¹² una nueva conjugación de la obra *Proclamación de la Independencia* y un texto que la interpreta. De manera general, la muestra se sitúa en el terreno de la historia del arte y se propone armar y desarmar algunos fragmentos de nuestra historia, con el fin de construir una ciudadanía crítica. La primera sección de la muestra está destinada al momento de la proclama, en donde reluce el lienzo de Lepiani una vez más. El texto curatorial ofrece una descripción de la escena; a la par, insiste en algunos detalles representados que se alejan del momento histórico. Hay una intención de acercarnos al artista durante la época en que realizó el lienzo y de justificar su quehacer. Asimismo, se plantea una comparación entre el *Ecce Homo* de Antonio Ciseri, ya evocado por Nanda Leonardini, y la composición del pintor peruano. Esta primera parte de la muestra se complementa con medallas, grabados y pinturas que datan de inicios de la República y que proporcionan mayores detalles acerca de la gesta independentista.

Resulta también interesante abordar los recursos educativos¹³ que procura el mismo sitio web, ya que completan el objetivo de la muestra. De la *Guía para docentes* (2021) de educación secundaria, solo nos referiremos al primer eje expositivo, “Arma la historia. ¿Cómo imaginamos la independencia?”. La lectura dirigida de *Proclamación de la Independencia* parte de la descripción de la imagen y de la reseña biográfica del artista —ambas ya planteadas en el texto curatorial de manera más amplia—, para luego interpelar al lector acerca de la escena, del proceso pictórico y de otras referencias visuales. La primera actividad, para estudiantes de primero a tercero de secundaria, consiste en crear una nueva imagen de la proclamación de la independencia. Las instrucciones para la actividad surgen del cuestionamiento del aspecto de la plaza, los personajes y el diseño de la bandera en la pintura de Lepiani, de manera que sugieren al estudiante idear el escenario, los protagonistas y una forma de llevar la bandera para crear una composición nueva. La segunda actividad, para alumnos de cuarto y quinto de secundaria, se aparta de la pintura de Lepiani y se concentra en el discurso a proclamar por el bicentenario. El ejercicio tiene como objetivo la creación de un discurso original y esperanzador, tras reflexionar sobre las necesidades actuales de los peruanos y las medidas para satisfacerlas. Algunas indicaciones invitan a considerar la discriminación racial, la pobreza, la educación precaria, la trata de mujeres, entre otros factores; asimismo, algunas pautas como “No olvides que el Perú no es Lima” (p. 16) o “Han pasado 200 años del discurso proclamado por San Martín, ¿cuánto de libres e independientes somos realmente?” (p. 17) motivan a los estudiantes a la reflexión del contexto actual. Ambos ejercicios invitan a los alumnos a compartir sus resultados por medios digitales.

Ahora bien, a pesar de haberse concebido inicialmente como una exposición física, la adaptación de *La Independencia: imágenes en construcción* a la modalidad virtual, debido al

12 Inaugurada el 29 de abril del 2021, la dirección curatorial de esta muestra estuvo a cargo de Ricardo Kusunoki, en tanto que María Cecilia Espinoza fue responsable de la curaduría pedagógica, a la que también nos referiremos.

13 También se produjeron tres *podcasts* para esta exposición. En el primero de ellos, el docente Jeffrey Gamarrá y el artista Sixto Seguil interpretan *Proclamación de la Independencia*. Debido a la naturaleza del recurso (no textual), no trataremos dicho contenido en este artículo.

contexto sanitario, ha sido bastante atinada. Si bien nos privamos de la observación directa de las obras, cabe reconocer que este novel formato facilita el acceso de un público mucho más vasto del que podría haber convocado el proyecto original. Puesto que la muestra se sitúa en el terreno de la historia del arte, destacan siempre las obras como punto de partida para adentrarnos en el análisis visual y en la historia que ellas evocan. Asimismo, aunque se trata de una lectura informada de *Proclamación de la Independencia*, el texto es cercano al lector. Sin embargo, no dejan de llamar la atención afirmaciones como la siguiente: “Lepiani no nos invita a comprender lo que significó el hecho histórico real. Lo que busca es apelar a nuestras emociones para evocar la independencia como un acontecimiento triunfal y sin contradicciones” (<https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/historia1.html>). A diferencia de los textos previos, en este caso se nos revela de manera concluyente el propósito del artista, pero no se proporciona ninguna referencia documental que la justifique, como sí la hay respecto a las obras de Lepiani en torno a la guerra del Pacífico¹⁴ o, sin ir muy lejos, como las hay en el texto de la misma exposición que trata las imágenes de Túpac Amaru.

Como se mencionó previamente, la *Guía para docentes* complementa la muestra, puesto que estimula el diálogo a partir de las obras; asimismo, posibilita la apertura a nuevas lecturas y permite el desplazamiento del estudiante del pasado al presente, generando así no solamente nexos conmemorativos, sino una mirada crítica de las representaciones. Aunque solo nos hemos referido a la sección relacionada con la tela de Lepiani, cabe señalar que tanto la exposición en su totalidad como la guía educativa constituyen una alternativa que se distancia de la versión cerrada, blanca, masculina y sanmartinocéntrica de la independencia, predominante en el material educativo oficial criticado por Verónica Zela.

Conclusiones

Volvamos ahora sobre algunas ideas planteadas al inicio de este artículo. *Proclamación de la Independencia* es un claro ejemplo en el que se acoplan la transparencia y la opacidad de la representación. En la primera parte del artículo tuvimos un acercamiento a la documentación histórica que permite ubicar el proyecto pictórico de Lepiani en su tiempo; de igual manera, nos acercamos a la representación en su opacidad, es decir, analizamos las formas y motivos que constituyen la materialidad del objeto artístico.

En la segunda parte corroboramos que “la lectura no es una estática, sino una dinámica” (Marín, 1978, p. 53). Partimos de la crítica de arte con los textos de Larrañaga y Gutiérrez de Quintanilla. Ambos abordan *Proclamación de la Independencia* como una obra de arte y la critican como tal, es decir, en su opacidad representativa. Gutiérrez de Quintanilla insiste particularmente en la falta de rigor histórico de la composición, conjugando así la opacidad y la transparencia de la representación.

Leonardini, Portocarrero, Saldaña, Zela y Kusunoki pertenecen todos al ámbito académico; sin embargo, difieren en el marco disciplinar. Leonardini, Saldaña y Kusunoki tratan *Proclamación de la Independencia* bajo el lente de la historia del arte; por lo tanto, insisten en la composición de la pintura, igualmente conscientes de las licencias que se ha tomado el artista en la representación. Por su lado, Zela y Portocarrero se alinean a la antropología, por lo cual, ambos estudian la obra de Lepiani como generadora de un discurso colectivo

14 Lepiani (s.f.) anota lo siguiente: “Era yo aún muy niño cuando aconteció la guerra con Chile [...]. / Desde entonces abrigué dentro de mi corazón el deseo de inmortalizar los principales hombres de esa memorable jornada, F. Bolognesi, Moor y Alfonso Ugarte, son los jefes principales que yo en mis telas he querido representar y los he representado no como mi imaginación haya querido sino como la verdad lo dice. Yo ruego señores que si algunas veces Uds. ven mis cuadros no lo[s] juzguen bajo la parte pictórica, sino como la testimonian[z]a más grande de la verdad y de mi patriotismo” (folios 1b-2).

sobre nuestra sociedad y nuestra historia; en este caso, ambos apuntan al cómo entendemos la gesta independentista (referente histórico) a partir de lo que la representación induce a pensar.

Además, dado que las imágenes también deben ser consideradas en la gama de utilidades que las constituyen históricamente (Chartier, 1992), destaca como principal medio de apropiación simbólica de *Proclamación de la Independencia* el ámbito educativo, ya que la imagen tiene mayor resonancia en el público, a través de su reproducción en los textos escolares, que mediante la observación directa del lienzo original o el acceso a textos académicos. El material educativo evocado —tanto por el estudio crítico de Verónica Zela como el diseñado para la exposición virtual *La Independencia: imágenes en construcción*— resulta trascendente, pues sirve para ejemplificar el uso de la imagen creada por Lepiani como recurso de aprendizaje que sigue participando de la configuración de un discurso histórico.

Finalmente, como hemos mostrado, la historia de *Proclamación de la Independencia* de Juan Lepiani se nutre de las lecturas que se han concebido desde disciplinas e instancias diversas. Son estas lecturas las que regulan la apropiación simbólica de dicha representación, cuyas dimensiones (transparencia y opacidad) difícilmente se separan, sólo varía su ponderación. En ese sentido, la imagen *Proclamación de la Independencia* nos transporta al hecho histórico referido, pero también nos enfrenta —directa o indirectamente— a la pintura, aquella que hoy aguarda pacientemente la reapertura de las salas del museo que la custodia y la consiguiente mirada atenta y crítica del público.

Referencias bibliográficas

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (1994). Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'oeuvre de Louis Marin [Poderes y límites de la representación. Sobre la obra de Louis Marin]. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2, 407-418.
- Gamio, F. (1971). *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821*. Concejo Provincial de Lima.
- Gutiérrez, E. (1916). *Catálogo de las secciones Colonia i República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*. Imprenta L. Ramos.
- Gutiérrez, E. (28 de julio de 1917). La jura de la Independencia. *La Prensa*, p. 23.
- Kusunoki, R. (Dir.) (2021). *La Independencia: imágenes en construcción*. Exposición virtual: <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/>
- Kusunoki, R. (Ed.) (2021). *La Independencia: imágenes en construcción. Guía para docentes*. Proyecto Bicentenario. <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/files/guia-docente.pdf>
- Larrañaga, F. (15 de abril de 1908). Monumento a San Martín. *La Prensa*, edición de la tarde, p. 1.
- Larrañaga, F. (18 de noviembre de 1908). El exhumado cuadro del señor Lepiani. *Siluetas*, 4, 105-106.
- Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* [tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Leonardini, N. (2003). El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo. *Patio de Letras*, 1(1), 49-56.
- Leonardini, N. (2009). Proclamación de la Independencia de Juan Lepiani. En N. Leonardini (Ed.). *La pintura de la Independencia en el arte latinoamericano del siglo XIX* (pp. 59-62). Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Grupo de Estudio Guanahaní.
- Lepiani, J. (15 de febrero de 1901). *Juan Lepiani a Ricardo Palma* [Carta]. Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional del Perú, Colección Ricardo Palma Soriano. https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/xrp_007_050/files/assets/basic-html/page-2.html
- Lepiani, J. (s.f.). [Manuscrito inédito]. Museo de Arte de Lima. Archivo Juan O. Lepiani, XJL-CP006.
- Los últimos cuadros de Lepiani. La proclamación de la independencia. Los trece de la isla del Gallo (15 de mayo de 1904). *El Comercio*, p. 3.
- Marin, L. (1978). *Estudios semiológicos*. Alberto Corazón.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, 13, 135-153.
- Molière (6 de julio de 1902). Croniquillas. *El Tiempo*, pp. 1-2.
- Portocarrero, G. (2015). Pancho Fierro y la crítica al colonialismo como condición del surgimiento del proyecto criollo. En G. Portocarrero, *La urgencia por decir "nosotros". Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano* (pp. 25-84). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Saldaña, A. (2018). *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/8119>
- Vargas, R. (1966). *Historia General del Perú: Emancipación (1816-1825)*. Carlos Milla Batres.
- Venta: D. Juan O. Lepiani al H. Concejo Provincial de Lima (1901). *Boletín Municipal*, 11, 84-85.
- Zela, V. (2019). *Guerras como velos: familiar racialidad, narrativas incuestionables y urgencias domesticadas en los textos escolares de historia del Perú* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/14532>

Recibido el 30 de agosto de 2021

Aceptado el 10 de septiembre de 2021