

DIEGO PAITÁN LEONARDO*

EL INCAÍSMO APOLÍNEO DE BENJAMÍN MENDIZÁBAL
EN EL ARTE PERUANO DEL SIGLO XX¹

RESUMEN

En este artículo se analiza la producción escultórica de Benjamín Mendizábal Vizcarra (1875-1957). La recepción crítica de sus esculturas en Lima siguió discursos positivistas que se opusieron a su libertad estética. A partir de esta controversia, la investigación se divide en tres temas: la crítica a sus *Incas apolíneos*; las vicisitudes tanto del proyecto monumental de Manco Cápac (1917) como de sus relieves bronceos hechos en 1926 y la dificultad nominal de las esculturas calificadas como *incaistas*. Basado en estudios histórico-etnográficos y amparado en la idea de lo verosímil en el arte, modificó la lectura *apolínea* de sus esculturas incaistas hacia una depuración científica, producto del influjo de la crítica artística y la respuesta oficialista en Lima.

Palabras claves: Perú, siglo XX, arte, indígena, racismo, incaismo apolíneo.

ABSTRACT

This paper analyzes the production of sculptures by Benjamín Mendizábal Vizcarra (1875-1957). In Lima, the critical assessment of his sculptures followed positivist ideologies that were opposed to his creative freedom. Originating from this controversy the research is divided into three topics: the critique of his *Apollonian Incas*, the vicissitudes of both his monumental project Manco Cápac (1917), his bronze reliefs made in 1926, and the nominal difficulty of his *incaists* art works. Based on historical ethnographic studies with the idea of accomplishing verisimilitude in the arts, Mendizábal adapted his Apollonian interpretation of his *Incaist* sculptures towards a scientific purification, the product of the influence of artistic critiques and the establishment response in Lima.

Keywords: Peru, twentieth century, art, indigenous, racism, apollonian *incaism*.

Recibido: Abril 2019.

Aceptado: Diciembre 2019.

* Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Correo electrónico: diegopaitan@hotmail.com

¹ El autor agradece a Juan Gómez Huasco y Oscar Casafranca en Cuzco; María Crevoisier Mendizábal, Alfonso Castrillón Vizcarra, Gabriel Ramón Joffre y Fernando Villegas Torres en Lima; Mariela Romero, en Monterrey y Daniel Vifian López, en Interlaken, por la asistencia documental y anotaciones pertinentes. Del mismo modo, a los evaluadores anónimos de este artículo, por los valiosos comentarios que potenciaron las ideas vertidas.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX, el espacio público se convirtió en un escenario de tensiones simbólicas por la dificultad sobre cómo representar a la nación, en su valor colectivo, a través de la selección de elementos y personajes que pretendían cohesionar —y en algún momento resignificar— a una sociedad plural y diversa en sus orígenes étnicos y tradiciones culturales; del mismo modo que fuese posible que entorno a ellos pudiesen orquestarse zonas de congregación social y de identificación colectiva. Disponer de una figura en el espacio público, sin embargo, también implica la transferencia de la imagen de poder por parte de quienes designan los objetos identificadores sobre los receptores: la sociedad. De alguna forma, el supuesto elemento cohesionador e identitario, aunque demandado por un grupo, siempre va a estar en conflicto permanente por la contraparte crítica de quienes reclaman su no correspondencia identitaria. Estas discrepancias se entretujieron en la opinión pública versada en prensa, lo cual, a la larga, determinó los múltiples rumbos que tomarían las esculturas enjuiciadas. En Cuzco, ciudad con tiempos artísticos notables, lo anterior no tuvo un desarrollo pleno sobre los monumentos públicos republicanos —a diferencia de Lima— sino hasta fines del siglo XIX, gracias a la reivindicación étnica del indígena y la posibilidad de reconstrucción moral de la nación posguerra.

La tesis central de este artículo radica en demostrar la privación de representatividad, libertad estética e incompreensión estilística respecto del escultor Benjamín Mendizábal Vizcarra (1875-1957) por discursos segregacionistas sobre el grupo de esculturas denominadas *Incas apolíneos*. A fin de generar un análisis hermenéutico, se priorizaron las entrevistas y crónicas realizadas al artista, así como sus notas de arte y réplicas a críticos. La amplitud contextual determinó que la exploración documental fuera entre Lima y Cuzco, en los periódicos *La Crónica*, *El Comercio* y *El Sol*, así como las revistas *Variedades*, *Mundial*, *Kosko* y *Revista del Instituto Americano de Arte*. No se incluyeron poemas de su etapa cuzqueña por lo extensivo e impertinente; sin embargo, ello no desplaza el hecho de que demuestre aspectos colindantes al indigenismo regional y emparentados a su praxis escultórica como consecuencia estética. Fue importante revisar estudios precedentes sobre Benjamín Mendizábal donde se vertieron conceptos, atribuciones y valoraciones significativas. Un caso especial es el análisis histórico-artístico elaborado por su hijo Emilio Mendizábal Lozack, así como el círculo intelectual cuzqueño en torno al periódico *El Sol* y el Instituto Americano del Arte del Cuzco. Por otro lado, y correspondiente al desarrollo del texto, se han incluido contenidos sobre el racismo y la complejidad étnica en las representaciones históricas nacionales y americanas emitidas desde el repertorio artístico y visual que explican y demuestran los resultados vinculados con el caso estudiado.

Benjamín Mendizábal² fue una figura icónica en el arte peruano por dos motivos: fue parte del grupo de escultores nacionales que pudieron formarse en otras realidades culturales y su propuesta estética incentivó la problemática discursiva sobre las formas de representación nacional a partir de la segunda década del siglo XX.

² Periodista, poeta, pintor y escultor. Hijo de Mariano Mendizábal Avendaño e Inés Vizcarra, hermano de Daniel y Miguel Mendizábal Vizcarra. Estudió en el Colegio Nacional de Ciencias y en la Facultad de Letras de la Universidad del Cuzco, donde obtuvo el bachillerato. Ya instalado en Roma, se casó con Teresa Losack en mayo de 1917 y producto de la unión nacieron Mariano, María Elena y Emilio.

Mientras que se carece de investigaciones sobre la estatuaria cuzqueña en el tránsito de los siglos XIX al XX, sobre Lima es posible gestar un estado de la cuestión al regreso de Benjamín Mendizábal al Perú (1921). El desarrollo de la escultura como disciplina comprende el verismo como aplicación de los procedimientos academicistas y el *art nouveau*, en casos excepcionales como el de los emigrados y exponentes europeos³. Cohabitaron junto a él los escultores peruanos David Lozano (1865-1936), Luis Agurto⁴ (1898-1967) y Artemio Ocaña (1893-1980). Entre las instituciones activas estaban la Escuela Nacional de Artes y Oficios (1905), dirigida por el humanista Pedro Paulet (1874-1945) y con un taller de escultura bajo la enseñanza del escultor italiano Libero Valente⁵ (1859-1922), y la recién fundada Escuela de Bellas Artes (1919) bajo la dirección del pintor Daniel Hernández y el profesor de la disciplina, el escultor español Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), introductor de la simbiosis formal de caracteres artísticos pretéritos (virreinal y antiguo Perú) denominado *neoperuano*.

Es de conocimiento general el centralismo y dependencia que ocupaba Lima en relación con demás ciudades peruanas entre los siglos XIX al XX, aspecto que enmarca, para el caso del arte, un desplazamiento aún sin estimar de las disyunciones de la tradición estética regional, así como los aportes involuntarios de temas y tratamientos técnicos y, en una perspectiva amplia, la desatención latente sobre las condiciones sociales —el indígena— y el desarrollo estructural y equitativo en ciudades que, en otros momentos, tuvieron trascendencia histórica.

No fue fortuito que en 1925 Luis Eduardo Valcárcel planteara la existencia de una polarización entre Lima y Cuzco como dos focos opuestos de la nacionalidad peruana: Cuzco —la “cultura madre”, preexistente y autónoma a la dominación— y Lima —creada por el vasallaje y con anhelo de adaptarse a la cultura europea⁶. En ese sentido, era inviable la solución a estas diferencias identitarias desde el punto centralista. Desde luego, aquello afectaba también a las formas de representación colectivas surgidas desde el arte. La única solución posible era inevitable: “solo al Cuzco está reservado redimir al indio”⁷.

Reconocido “poeta de calidad” por la honda sensibilidad de sus poesías y los libretos para barcarolas del músico peruano Daniel Alomía Robles, Benjamín Mendizábal perteneció al grupo de intelectuales cuzqueños como Ángel Vega Enriquez, José Castro y Luis Felipe Aguilar⁸. En aquel momento histórico, Cuzco gestaba el movimiento indigenista como

³ Excepciones a la regla lo presentan Agustín Querol con el *Monumento a Francisco Bolognesi* (1906) de factura modernista, al igual que el grupo escultórico propuesto para el monumento a San Martín (1905) por Carlos Baca Flor.

⁴ “Pequeñín, de mirada avizora, de espesa cabellera negrísima y rebelde, que era ajustado marco a sus rudas facciones de americano neto”: Antonio Garland, “L’Indien—El escultor Luis Agurto”, en *Varietades*, vol. XII, n.º 459, Lima, 16 de diciembre, 1916, pp. 1641-1643.

⁵ En 1922 fundió en los talleres de la Escuela Nacional de Artes y Oficios una efigie de Manco Cápac, enviada al Cuzco para ser instalada en un monumento. La gestión del encargo se debió al diputado Ramón Nodal mientras que fue obsequiada por el presidente Augusto Leguía a la ciudad del Cuzco. En la actualidad no existe información sobre su paradero.

⁶ Luis Eduardo Valcárcel, “Nueva orientación del problema racial en el Perú”, en *Kosko*, vol. 2, n.º 42-43, Cuzco, 1925, p. 10-13.

⁷ *Ibid.*

⁸ Eustakio Kallata (Ramón Saavedra), prólogo a Emilio Mendizábal, “Homenaje a Benjamín Mendizábal Vizcarra”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, vol. 8, n.º 8, Cuzco, 1958, p. 173. Aquellas figuras seleccionadas del imaginario colectivo nacional, en especial los autores de hechos trágicos y heroicos, suponen la interrelación existente entre la literatura y la plástica que presentó el escultor. Esta posibilidad deviene a partir del

una recuperación identitaria e histórica del indio, quien era visto como herramienta explotable de trabajo por ser “residuo de una raza que se había degenerado”⁹. Ángel Vega Enríquez, quien dirigía el periódico *El Sol*, abogó desde esa tribuna por la defensa del indígena cuzqueño, sumado a las voces de José Uriel García y Luis Eduardo Valcárcel, entre otros. La reminiscencia por el prestigio ancestral perdido se mezcló con las reivindicaciones sociales al indio, quien, afectado por la modernidad y progreso tecnológico, se mostraba vulnerable.

FIGURA 1
El beso, 1917



Fuente: Carlos González, “Arte peruano en Europa”, en *El Comercio*, Lima, 5 de agosto de 1917, p. 7.

comentario de Juan Puppo sobre Benjamín Mendizábal de quien señala: “sus versos armónicos y delicados contribuyeron a nutrir aquel fuego, que además de crear las surgentes de la inspiración, germinaba los grandes sacrificios”: Juan Puppo, “Un escultor: Mendizábal”, en *Varietades*, vol. 19, n.º 774, Lima, 1922, pp. 7103-7106. Dos obras condensan estos preceptos: en primer lugar, *El Beso* –1917– (figura n.º 1), escena procedente de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, y donde Paolo Malatesta y Francesca de Rimini, desnudos y de posturas rebuscadas por el dinamismo sugerido, se unen con pasión. La estructura formal deriva de la ilustración hecha por Gustav Doré. También fue denominada como *Pablo y Virginia* en Juan Medina, “Homenaje al artista Benjamín Mendizábal Vizcarra”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, vol. 9, n.º 9, Cuzco, 1959, pp. 247-250. Para Juan Medina esta obra se encontraba en Roma hacia 1959. La otra escultura es *Cristo agonizante*, mármol de tamaño natural ubicado en la iglesia de Santa Teresa de Porta Salaria de Roma, que fue calificada como ascética porque se relacionan la expresividad, el lenguaje corporal y la espiritualidad de Cristo con la figura de un héroe griego caído de la *Iliada*: Puppo, *op. cit.*, p. 7106. Emparentado a esta obra, Benjamín Mendizábal reprodujo un tema de honda reflexión existencial, el dolor, escultura cuya información documental es casi inexistente: El portero de la imprenta, “Saludando al escultor Mendizábal”, en *La Crónica*, Lima, 19 de noviembre de 1920, p. 5.

⁹ José Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI-XX*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, pp. 164-165.

Enterado de aquella experiencia reivindicativa, sin pompas y en absoluta reserva¹⁰, enumbó a Europa en 1914, con nociones de dibujo¹¹ y el manejo de la pluma expuesto en las poesías publicadas en la prensa cuzqueña. Entre 1914 y 1916, con cerca de cuatro décadas encima, recorrió Montpellier, Toulón y Marsella en Francia; Roma, Génova, Florencia, Nápoles y Pesto en Italia; Madrid, Córdoba, León, Sevilla, Barcelona, Burgos y Zaragoza en España. En marzo de 1915 se instaló en Roma, primero en Vía Margutta 51-A –estrecha calle donde residieron artistas extranjeros– para luego, desde el 25 de agosto, vivir en Vía dei Greci 10¹². No fue fortuita la elección de *La Città Eterna*, atraído por su canónica tradición artística, en especial por las esculturas de Miguel Ángel y los espacios históricos como Villa Medici, el Museo de las Termas de Diocleciano y la iglesia de Santa María de los Ángeles y los Mártires. Al poco tiempo se contactó con sus connacionales Pedro Rada y Gamio (1873-1938) –diplomático encargado de negocios en el Vaticano–, Félix Santi –cónsul de Perú en Roma–, el novel escritor José Carlos Mariátegui (1894-1930) y el escultor Artemio Ocaña (1893-1980). Desde aquellas oportunidades se esbozaron gestiones para que el Estado peruano pueda adquirir obras suyas –y con ello concretase su auspicio–, ya que no gozaba de tutelaje oficial. El aprendizaje estético, alimentado con la visita a museos europeos, y el derrotero artístico público y privado romano, se complementó con la práctica, al concurrir desde mayo de 1914 a los talleres de los italianos Pietro Piraino¹³ (1882-1950) –profesor del Real Instituto de Bellas Artes de Roma– y Arturo Dazzi (1881-1966), “representante del más puro estilo clásico”¹⁴. Además de vincularse con exponentes reconocidos como el español Antonio Fabrés (1854-1938), quien lo respaldó en honor a la destreza artística lograda¹⁵, se fogueó con críticos locales como Guido Guida, de la revista *Gran Mundo*, de quien recibió comentarios favorables¹⁶.

Se denota a partir de sus escritos sobre arte, en especial las réplicas vertidas sobre su praxis, que dominaba el idioma italiano, poseía lograda erudición y tenía conocimiento de la historia del arte occidental, así como de su momento histórico¹⁷. Cuestionó la funcionalidad de la crítica de arte y conocía de tratados teóricos como el *Breviario di Estética* (1913), de Benedetto Croce¹⁸. Respecto a su estilo inicial, condensa los preceptos del arte grecorromano: el depurado registro anatómico de ejemplares como la *Venus Anadyomene*, donde

¹⁰ Según Emilio Mendizábal, su padre no dio aviso de su partida a sus amigos ni familia, por lo que la ausencia prolongada causó extrañeza: Mendizábal, “Homenaje a Benjamín ...”, *op. cit.*, pp. 173-186.

¹¹ Puppo, *op. cit.*, p. 7105.

¹² Mendizábal, “Homenaje a Benjamín ...”, *op. cit.*, p. 174.

¹³ La amistad con Benjamín Mendizábal fue, sino el primero, uno de los más tempranos vínculos que tuvo Pietro Piraino con América. El cochabambino Alejandro Guardia (1897-1977), otro discípulo suyo, colaboró con él para el grupo escultórico *Heroínas de La Coronilla* (1926), monumento en honor a las mujeres que participaron en la batalla de la Coronilla (1812) por la causa independentista en Bolivia. En San José, Costa Rica, realizó el monumento al presidente Juan Rafael Mora (1929). El mausoleo marmóreo de estilo renacentista para el empresario boliviano Simón Patiño en 1924, en Pairumani, el busto de Francisco María del Granado (1920) y el monumento a Simón Bolívar (1925), ambos en Cochabamba.

¹⁴ El portero de la imprenta, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ Mendizábal, *op. cit.*, pp. 175-176.

¹⁶ Puppo, *op. cit.*, p. 7015.

¹⁷ Benjamín Mendizábal, “Caballos ilustres”, en *La Crónica*, Lima, 1 de abril de 1919, pp. 11-12.

¹⁸ Benjamín Mendizábal, en la respuesta a Teófilo Castillo, cita la edición italiana publicada por Bari Gius, Laterza & Figli, en 1913.

resaltó la línea suave, el modelado “sano” y la ejecución magistral¹⁹, eran fórmulas para consagrarse a un ideal. Ante el avasallaje de los modernismos y exponentes institucionalizados del arte contemporáneo, se consideró un artista sin escuela. En esa lógica, solo fueron referenciales las propuestas de los artistas que pudo conocer, siendo tajante con que no los ha copiado y seguido jamás, ni siquiera a las predilectas esculturas griegas y romanas²⁰.

En Benjmn Mendizábal suceden dos etapas. En la primera, durante su aprendizaje romano, participa de la normativa academicista, cuyos postulados devienen de la experiencia del clasicismo amparado en la idealización y corrección formal. Aquella estabilidad será matizada por el filtro incaísta²¹ a través de discurso libre, rítmico y abstracto, cuya experiencia presentan los *Incas apolíneos*. A su retorno a Lima, y residencia en Cuzco en la década de 1920, modificó su tratamiento formal a una exploración historicista y verista por la presión de la opinión pública y demanda sobre el escenario artístico. Las esculturas de diversos referentes históricos nacionales estuvieron dotadas de “realismo”, en el sentido de ajustarse a una verosimilitud fisonómica aceptable según la perspectiva étnica, la atribución requerida y las investigaciones científicas desde la historia, la arqueología y la etnografía.

INCAS BELLOS, INDIOS FEOS²²

Respecto a su propuesta estética, ella fue tratada a partir de la discusión con el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo (1857-1922) en 1919²³. El motivo del *impasse* fue la representación bajo una tipología occidental –“apolínea” en términos del escultor– del guerrero Cahuide y la princesa Cori Oollo, ambos personajes mítico-históricos incas, antes que seguir una presunta fidelidad histórica de índole racial. Es necesario precisar que Benjamín Mendizábal acogió el concepto *nietzscheano* de lo *apolíneo*, que, amparado en el contexto griego, se definió al ámbito de la escultura como el ideal de belleza, conocimiento pleno y trascendencia vital, rasgos atribuidos al dios solar Apolo²⁴.

Para este escultor, el desnudo, desde el tiempo de los griegos hasta su actualidad, se trataba de una exclusiva cuestión estética²⁵, bajo la categoría de la belleza occidental, por

¹⁹ Puppo, *op. cit.*, p. 7104.

²⁰ Benjamín Mendizábal, “Respuesta a un crítico”, en *El Comercio*, Lima, 2 de setiembre de 1919, p. 7.

²¹ Alfonso Castrillón, “Escultura monumental y funeraria en Lima”, en Jorge Bernal Ballesteros *et. al.*, *La Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 325-400.

²² Este subtítulo guarda parentesco con las ideas centrales de Cecilia Méndez *Incas si, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, en Instituto de Estudios Peruanos, Lima, IEP, 2000. El nacionalismo criollo, al sentirse vulnerable por la llegada de “lo indio”, incuba en ella segregacionismo, discriminación racial y crítica virulenta en prensa, así como pone a cubierta la exaltación de “lo inca”, de matiz imperial, fastuoso, idílico y sinónimo de prestigio perdido.

²³ Se hace referencia a Fernando Villegas y Julio Gutiérrez. Se discrepa con este último debido a que acusó a Teófilo Castillo de intolerante de la experiencia intelectual juvenil: Julio Gutiérrez, “Benjamín Mendizábal Vizcarra, gran escultor cusqueño”, en *Qollari*, vol. 4, n.º 4, Cuzco, diciembre de 2013, pp. 8-9. Esto se desbarata al reconocer, incluso a partir de las mismas citas utilizadas, el impulso de Teófilo Castillo al cuzqueño Francisco González Gamarra y, en general, a varios jóvenes artistas latinoamericanos.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

²⁵ Mendizábal, “Respuesta...”, *op. cit.*, 1919, p. 7.

lo que no debía alinearse, sin alterar su valor intrínseco, con postulados ideológicos totalizadores. Teófilo Castillo, por su parte, solicitaba ahondar en el estudio antropológico y etnográfico del indio cuzqueño amparado en un prejuicio geográfico; sin embargo, este requerimiento se instó a un ámbito mayor: el crítico transpuso la figura del indio actual, en tono despectivo, en lugar del indio histórico –e idílico– que prefirió el escultor. Esto se comprueba con la perspectiva de Teófilo Castillo sobre el indígena cuzqueño como un tipo feo, sucio, cubierto de una vestimenta pesada²⁶, que habla el quechua –“lengua de aspecto gutural”²⁷–, a raíz de su visita al Cuzco en 1917. Sobre esa base, el crítico no podía concebir la esbeltez ni gracia fisonómica incas reveladas en su desnudez –como lo reflejaban las esculturas grecolatinas– a partir del biotipo cuzqueño contemporáneo²⁸. Dicha conjetura responde al discurso racista que segregó el positivismo, a través de las posturas vertidas por el determinismo geográfico y la sociología racialista. Esto motivó a la división de los grupos sociales por categorías biológicas, antropológicas e ideológicas bajo el concepto de raza. Sin duda, estas diferencias interrumpieron “la posibilidad de establecer relaciones recíprocas”²⁹ y con ellas las vías de representación nacional originadas, y no menos discutidas, incluso, desde su actualidad³⁰. En Cuzco se aplicó el término ‘decencia’ como concepto cultural que estableció “los límites del ascenso social de un individuo a través de la transformación étnica”³¹; es decir, el tránsito de indio a mestizo y de este a español, para salvaguardar el prestigio social. En efecto, el más vulnerable y perjudicado en todos los escenarios presentados fue el componente base de la jerarquía social cuzqueña: el indio³².

²⁶ Teófilo Castillo, “De arte. Respuesta a un escultor”, en *Varietades*, vol. 15, n.º 584, Lima, 1919, pp. 379-380; Mendizábal, “Respuesta...”, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Teófilo Castillo, “En viaje del Rímac al Plata. Cuzco I”, en *Varietades*, vol. 14, n.º 517, Lima, 1918, pp. 70-71.

²⁸ Castillo, “De arte. Respuesta...”, *op. cit.*, p. 379.

²⁹ Juan Callirgos, *El racismo. La cuestión del otro (y de uno)*, Lima, Descó, 1993. Esta consigna se plantea en tanto pueda representarse al indio histórico como contemporáneo en equidad de valores y connotaciones.

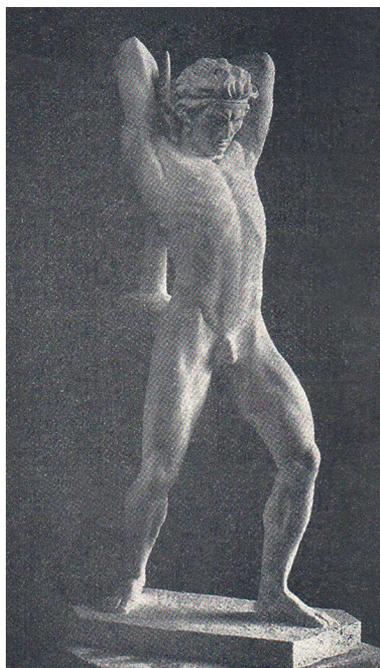
³⁰ Benjamín Mendizábal remarcó una diferencia –y discriminación– en el tratamiento visual de las representaciones visuales de los “fundadores” de la civilidad peruana: “El mismo señor Castillo ha escrito una vez que a San Martín se debería esculpirlo hermoso como un Apolo, de modo que no comprendo por qué cuando yo modelo un Huiracocha que no es el primer indio que se encuentra en cualquiera de las aldeas de nuestra sierra, se me ha de llamar a juicio por eso”: Mendizábal, “Respuesta...”, *op. cit.*, p. 7. Respecto a la segregación racial y “pureza” de sangre, reclamó que no se debe confundir a los indios con los mestizos: Benjamín Mendizábal, “Sobre una crítica”, en *El Comercio*, Lima, 5 de mayo de 1919, p. 3.

³¹ Marisol de la Cadena, “Decencia y cultura política: los indigenistas del Cuzco en los años veinte”, en *Revista Andina*, vol. 12, n.º 1, Cuzco, 1994, pp. 79-136.

³² Este pensamiento se vertió sobre diferentes tópicos culturales: el filósofo Alejandro Deustua sostuvo que los indios eran un grupo social analfabeto y “sin importancia” que debía ser instruido por una élite dirigente preparada: Carlos Contreras y Marcos Cueto, *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico, 2013. La otra cara de la moneda fue Rumi Maqui –seudónimo del militar Teodomiro Gutiérrez– quien inició un levantamiento campesino en Puno hacia 1915 para, en líneas generales, mitigar los abusos contra los trabajadores indígenas. En julio de 1915 *La Prensa* informaba sobre el talento artístico de un “indiecito” huanuqueño, Marcial Martel, que copiaba del natural cualquier forma. Es sugerente el énfasis en su paradójico origen étnico, “de pura raza indígena –aunque su nombre sea francés–”, así como la duda permanente sobre sus cualidades para comprobar un posible embuste. El prefecto de Huánuco, Germán Zevallos, lo trajo a Lima para que ingresara a la Escuela de Artes y Oficios afín de que desarrollase sus cualidades. Sin embargo, el reglamento no permitía el ingreso a alumnos “que no sepan las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética”. Esta respuesta resulta inquietante en cuanto el mismo prefecto menciona que anteriores pos-

Por otro lado, aunque Teófilo Castillo introdujo el naturalismo pictórico —en sus términos, “impresionismo”— por la enseñanza y práctica de la pintura al aire libre, se denotan ideas segregacionistas en sus escritos. En la primera crítica que esboza a David Lozano en *Variedades* renegó de “la estética corporal tan conocida y poco grata” del presidente Ramón Castilla, rescatado por el modelado de sobria factura *canoviana*, y la soltura de línea y expresividad³³, como si dicho tratamiento técnico pudiera resolver sus caracteres fisonómicos. De la misma forma, cuando enarbola como criterios del retrato el concepto y carácter que debe emanar, sobre todo la proyección filosófica que motiva y ejerce el personaje o tema representado³⁴, los utilizó para discriminar a quienes se expresaban de forma impertinente sobre arte, siendo despectivo con los grupos sociales que no gozaban de suficiencia estética —en cuanto aplicaban el criterio de semejanza— como los “pulperos” y las “cholas de criadero”³⁵.

FIGURA 2
Cahuide, 1917



Fuente: “El escultor peruano Mendizábal”, en *Variedades*, vol. 13, n.º 494, Lima, 1917, p. 877.

tulantes habrían violado esta norma o la habrían cumplido, “estando en realidad menos preparados que Martel en lo referente a la instrucción”: “Un indiecito que es un artista”, en *La Prensa*, Lima, 15 de julio de 1917, p. 7.

³³ Teófilo Castillo, “De Arte”, en *Variedades*, vol. 9, n.º 286, Lima, 1913, pp. 2448-2450.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Teófilo Castillo, “De actualidad. José Sabogal y sus obras”, en *Variedades*, vol. 15, n.º 594, Lima, 1919, pp. 587-590.

A partir del caso estudiado se trató de diferenciar al indio histórico con el indio actual bajo los conceptos de civilización y barbarie³⁶. Según ello, los primeros habrían instaurado un avanzado imperio y legado una dinastía, mientras que a los segundos se les resaltaban aspectos negativos como borracheras, precariedad económica e inaccessos a la educación. Entre líneas, el pase hereditario del inca al indio supuso una degeneración racial, aunque motivada por la irrupción española, que no fue recriminada en su totalidad por los escritores contemporáneos.

Respecto al problema de *Cahuide* –1917– (figura 2) como “escultura bella”, pero ausente de carácter racial³⁷, un análisis formal revela que el crítico, más que sugerir fuerza de concepto a partir de caracterización étnica y “vestimenta regional”³⁸, deseaba que se insertara algún atributo para clarificar la correspondencia histórica –aunque fuese disgregadora y errónea– del indio histórico. El *Cahuide*³⁹ de Benjamín Mendizábal se diferenciaba de los hechos por Artemio Ocaña⁴⁰ y Luis Agurto, ambos compatriotas suyos, además del *Caupolicán*⁴¹ (1869) del escultor chileno Nicanor Plaza –de quien Teófilo Castillo le impone como referente– en que no ostentaba el taparrabo y los penachos pronunciados sobre la cabeza, correspondientes al discurso occidental que aludía a la imagen de salvaje como arquetipo del nativo americano difundido por la literatura y el arte desde el siglo XVI. Esta exigua situación continuó hasta el siglo XIX, modulada esta vez por el espíritu romántico, donde los escultores nacionales –y artistas en general– se basaron en libros como *Historia de la conquista del Perú*, de William Prescott⁴² (1848), y el texto homónimo de Sebastián Lorente⁴³ (1861). La crítica no fue uniforme a

³⁶ “Notas artísticas. Exposición Mendizábal”, en *Varietades*, vol. 18, n.º 684, Lima, 1921, p. 613.

³⁷ Castillo, “De Arte...”, *op. cit.*, p. 379.

³⁸ Teófilo Castillo, “Sobre Arte. De crítico a crítico”, en *El Comercio*, Lima, 2 de setiembre de 1919, p. 2.

³⁹ Bronce ubicado en el paraninfo de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.

⁴⁰ Mármol realizado para el Concurso Concha de 1917.

⁴¹ Bronce emplazado en el cerro Santa Lucía de Santiago desde 1910. Aunque fue presentada en el Salón de París de 1858 con el nombre de *Caupolicán, chef Araucaïn qui repoussa les spagnols en plusieurs rencontres, 1550-1570, Statue-Plâtre*, es posible que Nicanor Plaza se haya influido en Uncas, personaje de la novela *The last of the Mohicans* (1826), de James Cooper, por la incongruencia en los atributos del personaje histórico. De cualquier forma, Nicanor Plaza realizó varias réplicas para particulares y oficiales, con lo cual su *Caupolicán* se constituyó en un referente del imaginario colectivo chileno. La disyuntiva entre individuo representado y figura que lo representa fue tópico de la crítica santiaguina. Carlos Acuña, Joaquín Bello y Juan de Ulloa objetaron en contra de la etnicidad y, en consecuencia, el valor nacional de esta escultura: Catálogo de la exposición *Nicanor Plaza. Maestro de escultores*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2011; Hugo Cortés, Enrique Godoy y Mariela Insúa (eds.), *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

⁴² William Prescott, aunque no declaró el nombre de Cahuide, expuso el grabado que sirvió como modelo iconográfico para el arte peruano sobre este personaje. Fue Sebastián Lorente quien utilizó el nombre de Cahuide por primera vez. El guerrero inca está representado con turbante, túnica, coraza, con garrote sostenido sobre la cabeza, escudo y sandalias. Está situado en la saliente de un torreón, con un pie adelantado y en actitud de defensa frente a dos soldados españoles armados que tratan de subir. No se distingue el origen étnico, pues funciona como un arquetipo. Las composiciones posteriores han configurado este aspecto y en consecuencia sus atributos, mas aún la escena recreada y gesto del personaje central se han mantenido.

⁴³ El escultor se basó en Sebastián Lorente para interpretar el gesto final de Kori Ocllo: “tenía prisionera a una de las coyas favoritas, y sin apiadarse de su hermosura, ni de su juventud, ni de su inocencia, la condenó a morir en el mismo sitio donde habían sido muerto los mensajeros. La delicada víctima desnuda y atada a un árbol expiró a flechazos después de haber sido azotada con varas, sin exhalar ningún quejido, ni dirigir a sus verdugos ninguna súplica”: Sebastián Lorente, *Historia de la conquista del Perú*, Lima, Imprenta Arbieu, 1861, pp. 405-406.

este pedido formalista. Dos años antes, lejos de hacer hincapié en los atributos, el periodista Carlos González vio en *Cahuide* “los rasgos antropológicos de raza”⁴⁴.

Respecto al uso del tiempo histórico inca como modo de representación identitaria colectiva en el Perú decimonónico, Natalia Majluf sostiene que las élites criollas, al sobreponerse a la élite indígena en el uso de imágenes y símbolos incaístas, estas fueron desapareciendo a mitad del siglo XIX del espacio público⁴⁵. En ese sentido, la restricción de esculturas sobre indios históricos y contemporáneos responde a que el hecho de tratar de equipararlos con, por ejemplo, los héroes independentistas y civiles, sería cuestionar las directrices de las élites criollas o vulnerar su estabilidad en favor de otro grupo social emergente. En los orígenes republicanos, al negarse un tiempo histórico, se orquestaba una ruptura en la concepción del desarrollo nacional, en razón de brindarse —o imponerse— un origen reciente cargado de ideales que se presupone fuerana unificatorios⁴⁶.

Esta situación cambió hacia el último tercio del siglo XIX, cuando los grupos intelectuales emparentaron los estragos bélicos entre Perú y Chile con la dominación española del siglo XVI, a raíz del impulso por los estudios nacionales. La transposición de héroes sacrificados en ambos escenarios por una utópica nación atemporal fue una búsqueda catártica urgida para mitigar el dolor colectivo y construir un nuevo tiempo histórico favorable. En México, el último tlatoani mexica, Cuauhtémoc, fue entronizado como héroe y moldeado mediante distintos objetos culturales y a través de narrativas maleables durante el siglo XIX como estrategia política, además que construyó una férrea identidad nacional como “padre primigenio”, pasado ancestral de la nación mexicana en el siglo XX⁴⁷.

En el caso peruano, la elección de temas basados en tiempos pretéritos nacionales, en especial el choque cultural sufrido con la invasión española, tuvo parentesco con la nostalgia patriótica —en calidad de resguardo— a través de la evocación de su raigambre histórica, no de sucesos y personalidades contemporáneas, sino del Cuzco histórico entre dos vías, a primera instancia derivado a lo virreinal⁴⁸ para luego consolidar su autorrepresentación mediante lo inca como síntesis del antiguo Perú. Benjamín Mendizábal, al evocar a Cahuide, como lo hicieron otros artistas posteriores a la Guerra del Pacífico (1879-1883)⁴⁹, continuó con la prefiguración del héroe nacional inmolado en

⁴⁴ Carlos González, “Arte peruano en Europa”, en *El Comercio*, Lima, 5 de agosto de 1917, p. 7.

⁴⁵ Natalia Majluf, *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1994, p. 31.

⁴⁶ Majluf, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Citlali Salazar, “Cuauhtémoc. Raza, resistencia y territorios”, en Jaime Cuadriello y Fausto Ramírez (eds.), *El éxodo: los héroes en la mirada del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 401-439.

⁴⁸ Benjamín Mendizábal usó el seudónimo de “Fernando de Mollinedo” en los poemas publicados en el diario cusqueño *El Sol*. Es probable que la cercanía a las letras y el arte fuera motivada desde el hogar. El escultor estuvo emparentado con paradigmas históricos como el noble curaca Túpac Amaru II, por línea paterna, y el obispo Manuel Mollinedo y Angulo, por casa materna, “de digno abolengo”. Este hecho es muestra de una pretensión social al tratar de exponer su ascendencia española antes que mestiza.

⁴⁹ La pasión de Atahualpa y la parafernalia inca funcionaron como evocaciones trágicas e idílicas de tiempos históricos pretéritos que cedieron ante la opresión extranjera. Resaltan los óleos *Los funerales de Atahualpa* (1867) de Luis Montero, detonante de los temas históricos nacionales, *El rescate de Atahualpa* (1896-1898) de Carlos Baca Flor, *La captura de Atahualpa* de Juan Lepiani, *Cahuide en la defensa de Sacsayhuaman* de José Effio y *El saqueo del Coricancha* (1915) de Teófilo Castillo.

salvaguardia de la patria⁵⁰. No fue fortuito que en 1922 una reseña artística sobre el escultor en Lima titulara a Cahuide como el “Alfonso Ugarte de la Conquista”⁵¹.

A fines del siglo XIX, el rebrote de paradigmas nacionales a partir de la individualización de personajes históricos como los incas⁵², en el caso del arte nacional, constituyó latencias revanchistas de la generación que sufrió los estragos de la dominación extranjera. En ese sentido, parte del discurso estético de Benjamín Mendizábal responde a su reticencia ante Chile en apoyo de la soberanía nacional peruana. Este argumento se sustenta a través de hechos personales y coyunturales. En Cuzco, su padre Mariano Mendizábal, director del periódico *La Libertad*, fue encarcelado por criticar al gobierno ante las equívocas acciones tomadas frente a la guerra; presenció en paupérrima situación a los reclutas cuzqueños en el conflicto con el país sureño, lo cual dejó claro el fatídico desenlace que tendrían, tal y como sucedió con un tío paterno, quien falleció en la batalla de San Francisco en Tarapacá (1879)⁵³. Esto, además, explicaría que Benjamín Mendizábal rechazara la visita de artistas chilenos a su taller y la evaluación a partir de exponentes de ese país, como el escultor Nicanor Plaza⁵⁴. En este discurso se superpone el concepto de patriotismo a una presunta xenofobia –Teófilo Castillo también sugirió como referente a seguir al argentino Rogelio Yrurtia (1879-1950)– pues su decoro, motivado en parte por el amor a la patria, lo hizo enfrentarse al influjo de moldes foráneos.

En paralelo, una dificultad que afronta su plástica es la certificación de los diversos títulos atribuidos, debido a la carencia de atributos identificables mediante documentos históricos, y por los apelativos de la crítica durante y después del tiempo de vida del escultor⁵⁵.

Como se vio líneas atrás, recibe el nombre de *La heroína Kori Ocllo*⁵⁶ (figura 3) la escultura de una mujer de pie y atada de manos hacia atrás. Un cronista comentó que Benjamín Mendizábal concibió en ella “a la patria misma, altiva y desdeñosa, aunque impotente al enemigo”⁵⁷, por la “rebeldía y ensoñación por ser el más bello exponente que ofrendó sus energías morales”⁵⁸. Lo citado recuerda la descripción de Sebastián

⁵⁰ Gabriel Ramón, *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima. 1910-1940*, Lima, Sequilao, 2014.

⁵¹ “El escultor de la raza: B. Mendizábal”, en *Mundial*, número extraordinario, Lima, 31 de diciembre de 1928, p. 33.

⁵² *Ibid.*; Fernando Villegas, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, 2016.

⁵³ Mendizábal, “Homenaje a Benjamín...”, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*; Castillo, “De Arte...”, *op. cit.*, p. 379; Mendizábal, “Respuesta...”, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ El historiador del arte Alfonso Castrillón asumió que en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco se encuentran dos obras de Benjamín Mendizábal denominadas *Cusi Ocllo* y *Ollantay*, mientras que en la Municipalidad del Cuzco está la *Venus India*: Castrillón, *op. cit.*, p. 356. Estos nombres no concuerdan con las atribuciones presentadas en este estudio, del mismo modo que no certifican su correspondencia formal y nominal.

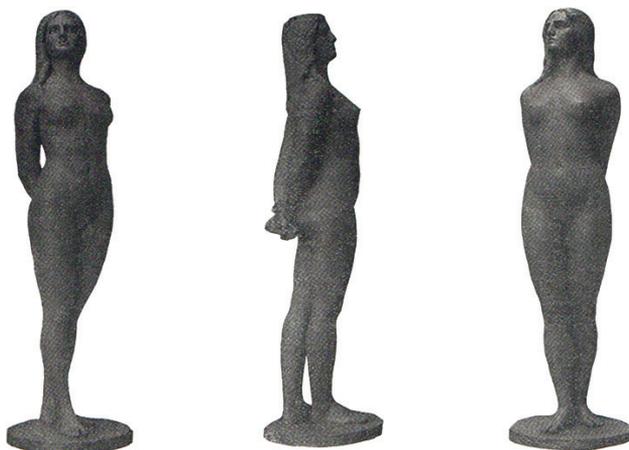
⁵⁶ “El escultor peruano Mendizábal”, en *Varietades*, vol. 13, n.º 494, Lima, 1917, pp. 877-878. Bronce ubicado en el paraninfo de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Fue hecha en Italia antes de 1915 y vista por su maestro Pietro Piraino. Recibió el nombre de *La heroína*: Puppo, *op. cit.*, p. 7105; González, *op. cit.*, p. 7 y *Virgen Romana en el Circo*. Notas artísticas..., *op. cit.*, p. 613. Según Emilio Mendizábal, su padre no le puso nombre, pero sí legó una intención: representar el ideal: Mendizábal, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷ González, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ Notas artísticas..., *op. cit.*, p. 613.

Lorente sobre la heroína inca. Sin embargo, también se ha propuesto con ese título a *Cusi Coyllur*⁵⁹ (figura 4), mujer bronceína con las manos sobre el pecho, cuya actitud sugiere sacrificio o entrega. A esta ambigüedad nominal se suma la de Julio Gutiérrez, quien atribuye tal nombre a la dama recostada con los brazos flexionados hacia arriba⁶⁰, a quien la tradición oral bautizó como *Bañista*, siendo en realidad una *Hilandera*, por el gesto de las manos que simulan crear hilos.

FIGURA 3
La heroína Kori Ocllo, c. 1915



Fuente: “El escultor peruano Mendizábal”, *op. cit.*, p. 878.

Como *Hilanderas*, 1926, se conocen a los dos bronce que representan mujeres desnudas y recostadas, con los brazos flexionados hacia arriba, pertenecientes al Instituto Americano de Arte del Cuzco. La razón por la que se le adjudicaron los mote de *Bañistas*, se debe a la ausencia de indumentaria y el modelado sensual de las mujeres. Por las características formales, devienen de un *Desnudo*, 1922, (figura 5) hecho en yeso, que fue elaborado en el taller que tuvo en Lima.

*Huiraccocha*⁶¹ (figura 6) también afronta esta complejidad. El único objeto que posee es una vara sujetada con su mano derecha. Los cabellos enrevesados, la tensión corporal causada por una posición desequilibrada, lo cual refuerza su carácter teatral,

⁵⁹ Bronce ubicado en la Biblioteca de la Municipalidad del Cuzco. Esta misma pieza figura con el nombre de *Ccori Ocllo* en Notas artísticas..., *op. cit.*, p. 613. Según Elizabeth Kuon esta obra no tiene nombre: Elizabeth Kuon, “El Cuzco de los años veinte. Una historia local”, en Hiroyasu Tomoeda y Jorge Flores (eds.), *El Qosqo. Antropología de la ciudad*, Cuzco, Ministerio de Educación del Japón / Centro de Estudios Andinos, 1992.

⁶⁰ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ Bronce ubicado en el Paraninfo de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. *Huiraccocha* fue el nombre dado por su autor: Mendizábal, Sobre una..., *op. cit.*, p. 3. Como *Huirac-Ccocha* figura en Notas artísticas..., *op. cit.*, p. 613. Kuon la denomina *Wiracocha*: Kuon, *op. cit.*, p. 27. Como *El grito de Huiracocha* aparece en Medina, “Homenaje al artista...”, *op. cit.*, p. 249.

demuestra la amplitud de referencias con que se puede calificar a esta obra sin responder al propósito real del artista. Sobre la apariencia blonda, Benjamín Mendizábal se atiene a que los indios llaman como tal a los blancos⁶², y la selecciona por la connotación solar y divina. Asimismo, lo concibió en actitud de llamar a los incas que salían del Cuzco, a gritos y agitando los brazos, a su juicio, de aspecto natural⁶³.

FIGURA 4
Cusi Coyllur



Fuente: Fotografía Juan Gómez Huasco.

El corredor –1917– fue una de las obras realizadas en su estancia romana. Según Emilio Mendizábal, fue modelado en yeso, cuyo final comparte con una bañista y el busto de Francisco Pizarro: todas destruidas ante la imposibilidad de traerlos al Perú y

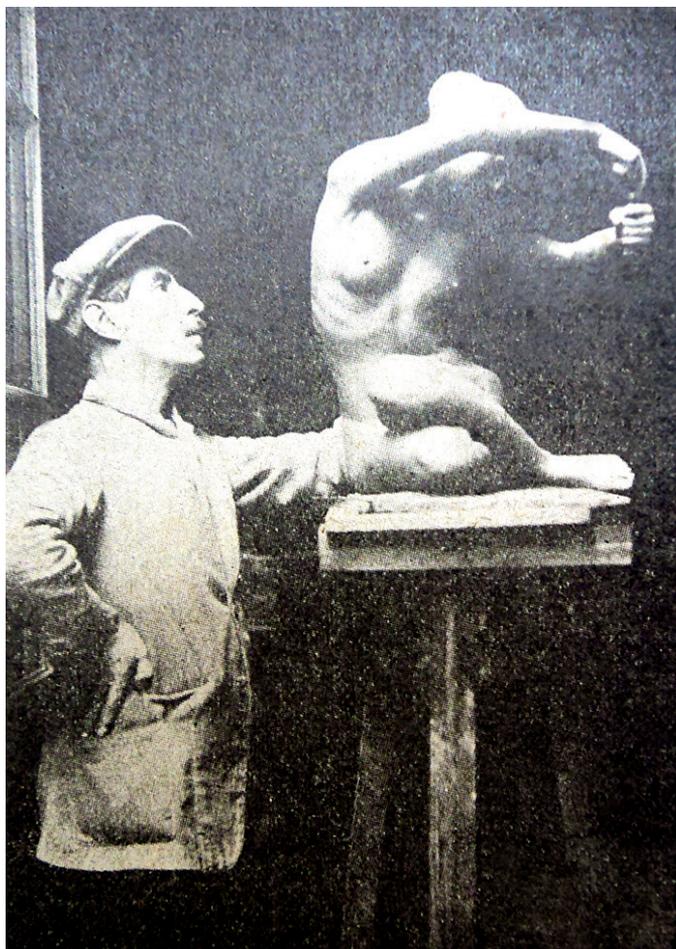
⁶² Mendizábal, “Sobre una...”, *op. cit.*, p. 3: “Con el testimonio de los conquistadores, dice la historia que la raza incásica era hermosa”. Comprende que al concentrarse en el Cuzco las mujeres más hermosas del régimen inca, la totalidad de hijos reales eran bellos. La esbeltez de sus cuerpos radicaba en un ejercicio de tipo “gimnástico” en pruebas como el *huaracu*.

⁶³ *Ibid.*

de vaciarlos al bronce⁶⁴. Juan Medina menciona que vio en el taller limeño del escultor un *Chasqui*, indio corredor con “tendones en admirable juego en el bello escorzo”⁶⁵. Esta pieza posiblemente sea una reconstrucción de la obra romana pérdida.

FIGURA 5

Benjamín Mendizábal en su taller junto a un desnudo en yeso

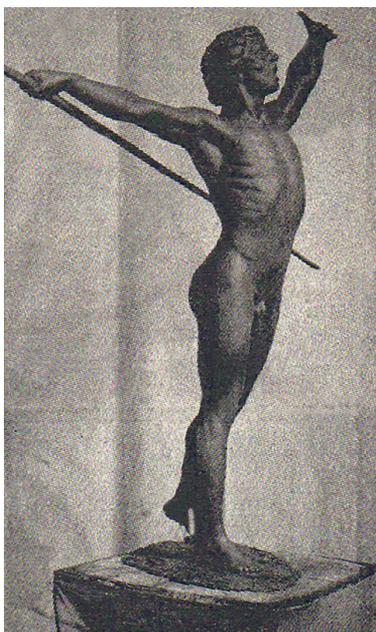


Fuente: José Otero, “Apuntaciones de Arte. Visitando el taller del escultor Mendizábal”, en *Variedades*, vol. 19, n.º 808, Lima, 1923, p. 2287.

⁶⁴ Mendizábal, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁵ Medina, *op. cit.*, p. 250.

FIGURA 6
Huiraccocha



Fuente: Teófilo Castillo, “De arte. Respuesta a un escultor”, en *Varietades*, vol. 15, n.º 584, Lima, 1919, p. 379.

MELANCOLÍA MONUMENTAL

Las esculturas de Benjamín Mendizábal, en esencia, buscaban vincularse con el espacio público, asumido como una galería artística abierta a diferentes percepciones, de la misma forma que era su aporte a la construcción de la identidad local mediante referentes históricos seleccionados. Al margen de las esculturas citadas, tendió diálogos con figuras de trascendencia regional de los siglos XIX y XX, como las efigies bronceínas del presidente Agustín Gamarra –en la plaza de San Francisco– y la del pedagogo Humberto Luna, ambas en el Centro Histórico del Cuzco; la del prócer indígena Mateo Pumacahua (1931)⁶⁶ en Sicuani y el monumento a la heroína María Parado de Bellido (1921) en Ayacucho, la cual tuvo un cambio radical entre el diseño respecto al bronce concluido⁶⁷. Por último,

⁶⁶ El presidente Augusto B. Leguía visitó el taller de Benjamín Mendizábal en 1925 para supervisar la elaboración de la escultura de Pumacahua: “Visita a un taller de escultura”, en *La Crónica*, Lima, 20 de octubre de 1925, p. 4. En paralelo a la creación del *Manco Cápac*, en el taller de David Lozano se modelaba un retrato a cuerpo entero de Augusto Leguía: “La inauguración al monumento a Manco Cápac”, en *El Comercio*, 5 de abril de 1926, p. 3.

⁶⁷ En el proyecto presentado, María Parado de Bellido se erigía en tres cuartos sobre un pedestal con escudo relievado, tenía los brazos hacia atrás, vestida, con *lliclla* y un paño sobre su cabeza. Promovida por el Congreso Regional del Centro, fue aprobada por el senador ayacuchano Pío Max Medina. El lugar de emplazamiento sugerido era Huamanga, ciudad donde nació la heroína, hecho que se cumplió, incluso, el espacio público donde

también modeló el proyecto monumental⁶⁸ a Abel Bergasse du Petit Thoours⁶⁹ –1922– (figura 7), en el concurso promovido por la Municipalidad de Lima⁷⁰.

FIGURA 7
Proyecto de monumento a Abel Bergasse du Petit Thoours
(1922)



Fuente: “Monumento a Du Petit Thoours”, en *Varietades*, vol. 19, n.º 749, Lima, 1922, p. 1537.

se encuentra pasó a llamarse plazoleta María Parado de Bellido. El bronce concluido revela una propuesta alternativa de la dama ayacuchana: con falda ampulosa, blusa, rosario, aretes, de cuerpo frontal y mirada penetrante, con un mantón con flecos, el cual pasa por entre sus hombros. A diferencia del proyecto, el bronce tiene una factura severa en la gestualidad corporal, y se ha realzado la verosimilitud étnica en las facciones como en los accesorios: “Monumento a Andrea Bellido”, en *Varietades*, vol. 18, N.º 713, Lima, 1921, p. 1737.

⁶⁸ La *maquette* presenta a dos mujeres desnudas, situadas a los lados, que simbolizan a la gloria y la fama, identificadas por la corona de laureles y una trompeta. Ambas custodian al personaje histórico erguido al centro, con traje oficial, pie adelantado y mano derecha cuya palma muestra al espectador. Se eleva sobre una peana de gran tamaño y volutas sobre las que también están las dos damas: “Monumento a Du Petit Thoours”, en *Varietades*, vol. 19, n.º 749, Lima, 1922, p. 1537.

⁶⁹ Almirante francés quien, según la tradición, intercedió para evitar la destrucción de la capital durante el asedio de las tropas chilenas en la Guerra del Pacífico (1881).

⁷⁰ A pesar de la prontitud en finalizar la *maquette*, en su lugar se levantó el grupo bronceo de Artemio Ocaña (1924) donde una matrona coronada, forma alegórica de Lima, agradece a Abel Petit Thoours.

Una propuesta monumental disímil –por tratarse de un grupo escultórico alegórico– fue la *maquette* del *Monumento al Congreso* (1922), creada para el concurso en conmemoración al primer congreso constituyente en 1822. Por ello, recibió elogios por caracterizar un verdadero ejemplo “monumental de aire colonial” debido a la suntuosidad, “hieratismo, evocadora de normas remotas y misterioso encanto” que debe recibir un palacio parlamentario⁷¹, salvo la errónea proporción entre estatua y pedestal, motivo por el que no fue elegida.

No fue sino hasta 1926 en el que tuvo una importante presencia pública en Lima a través de los cuatro relieves que rodean la base del *Monumento a Manco Cápac* en el distrito de La Victoria, concluidos hacia 1923⁷². El monumento fue realizado junto con David Lozano y Daniel Casafranca por encargo de la colonia japonesa para las celebraciones del centenario de la independencia peruana. Fue David Lozano quien efectuó la colosal imagen del inca, una reconstrucción histórica verosímil, que, por el imponente efecto visual, se sobrepone a los relieves, los cuales además no ostentan firma. La dificultad está, más que en la ausencia de autoría⁷³, en que dichos relieves derivan del proyecto monumental homónimo propuesto para Cuzco en 1917⁷⁴ (figura 8), no abordados por Teófilo Castillo⁷⁵, ni resignificados por la crítica de arte peruana, y que retoman la problemática sobre la pertinencia étnica en la estatuaria pública.

Según el escultor, el proyecto planteaba colocar en la cima al dios Inti, esbelto, amparado en el arquetipo de un dios solar conocido como Apolo, y desnudo porque, en su lógica, su indumentaria se quemaría y con los brazos extendidos “para difundir su resplandor”; es decir, el programa civilizador encomendado a sus hijos⁷⁶. Se sostenía sobre una esfera que representa al Astro Rey. Debajo, un prisma cuadrangular divide el espacio sagrado del mundo quechua profano. La sección inmediata constaba de la columna, que simbolizaba al *Intihuatana*, el reloj solar de los incas. Al lado derecho estaba Manco Cápac, quien ostentaba *llautu*, plumas de *ccoriquencca*, *mascaypacha*, orejeras, *unku* de vicuña, *llacolla* y

⁷¹ Fue diferente de las demás propuestas del certamen porque no incluyó “*parterres* de un camposanto”: Puppo, *op. cit.*, p. 7106.

⁷² José Otero, “Apuntaciones de Arte. Visitando el taller del escultor Mendizábal”, en *Variedades*, vol. 19, n.º 808, Lima, 1923, pp. 2286-2289.

⁷³ A partir de una lectura psicoanalítica, se sostiene que el problema de la nominalidad, en relación con lo “visible” y lo “mediático”, concuerda con avatares intrínsecos en el corpus conceptual, así como modelos de vida. En efecto, asumir la estética grecorromana como ideal supone corresponder a los enclaves de sus artistas, los que demostraban su destreza –y reconocimiento posterior– por el estilo más que por alguna inscripción o gracias a la indulgencia crítica. Desde el lado personal, el retiro a favor de optimizar sus habilidades lo llevó casi a reconocerse como asceta. A su regreso al Perú, el escultor declara trabajar “con ahínco en la paz monástica de su ‘atelier’, contento de su pobreza y beato a forjar un lampo de luz, sobre un guijarro deforme”: Puppo, *op. cit.*, p. 7106. Según Juan Puppo, Benjamín Mendizábal tenía “voluntad de silencio” y “repugnaba los clamores”, lo cual sugiere que no pretendía incluirse en mediática exposición crítica hasta dar su consentimiento: Puppo, *op. cit.*, p. 7105.

⁷⁴ En ese año diversas personalidades tuvieron participación en los proyectos monumentales a Manco Cápac en Puno, Cuzco y Lima: Villegas, *op. cit.*, pp. 372-373.

⁷⁵ Aunque si la refiere en Castillo, “De Arte...”, *op. cit.*, p. 379, no esgrime una crítica detenida, sino como parte del conjunto “apolíneo” de Benjamín Mendizábal. Es posible que Teófilo Castillo también estuviera de acuerdo con los planteamientos de los asesores más que con el escultor. Además, para la fecha el crítico emprendía viaje hacia La Plata, Argentina, y durante el trayecto rehusaba cualquier información sobre la actualidad artística local la cual le parecía pésima. Es probable, además, que no interviniera, ya que no correspondía a un personaje histórico y era asumida como alegoría.

⁷⁶ Mendizábal, “Sobre una...”, *op. cit.*, p. 3.

sandalias. Sostenía un cetro y elevaba la mano en lo alto, en señal de cumplir los designios divinos. Mama Ocllo, ubicada en el extremo izquierdo, apoyaba su mano izquierda en el brazo de su pareja, en señal de íntima comunión, mientras que con la derecha el *ayhuintu* o una pica corta. Estaba vestida con *lliclla*, “túnica de gala recamada de plumas” y sandalias. Además, desistió de presentarlos desnudos por el concepto de vestido como factor civilizador. Era inconcebible que los que enseñaron a vestirse a los hombres se priven de ropa. Por lo mismo, debían diferenciarse de la apariencia de los esclavos y salvajes, quienes habían perdido o jamás obtenido civilidad⁷⁷. Cabe decir que, para la reconstrucción formal de ambos personajes, solicitó fotografías de indumentaria y accesorios incas, así como retratos de indios, para evitar falsear el carácter étnico y nacional⁷⁸.

FIGURA 8
Proyecto de monumento a Manco Capac en Cuzco
(1917)



Fuente: “Un proyecto de monumento a Manco Capac”, en *Varietades*, vol. 14, n.º 535, Lima, 1918, p. 511.

⁷⁷ Mendizábal, “Sobre una...”, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ *Ibid*

La parte central estaba compuesta de una pirámide trunca con base de paralelogramo con cuatro esferas, una en cada ángulo, sobre las que posaban cuatro cóndores. Lucía un escudo de armas de los incas, según el cronista Bernabé Cobo. A los lados de esta estructura se evocaron escenas relacionadas con la fundación del Cuzco y los orígenes de la sociedad inca, así como la violencia y barbarie antes de la gesta del primer inca en el frontis. Lo usó como discurso crítico hacia la historia nacional: “no olvidar la suprema de las violencias: la conquista extranjera”⁷⁹. Debajo de Manco Cápac se representó la siembra del maíz por una pareja inca desnuda, mientras que en el lado de Mama Ocllo se evocó el arte del hilado y la codificación narrativa de los quipus. La parte posterior sintetizó la fundación del Cuzco mediante cuatro figuras: dos hombres transportaban una piedra angular mientras el acontecimiento era proclamado por dos trompeteros. Los animales totémicos como pumas y serpientes –estas últimas con lanzas y macanas– completaban los detalles del plinto.

El monumento mediría 20,8 m, dimensión aproximada por el cuadrilátero de base (950 x 850 cm), la figura del Sol (4,40 cm), Manco Capac (370 cm), Mama Ocllo (350 cm), y los de bulto redondo de la zona media (240 cm). Respecto a los materiales, el dios Inti debía ser dorado, las figuras humanas, cóndores y escudos de bronce oscuro, los pumas y serpientes en granito de Bavena⁸⁰, mientras que los demás en piedra cusqueña⁸¹.

Seguía las propuestas teóricas del historiador José de la Riva Agüero (1885-1944) y, sobre todo, del médico cusqueño Antonio Lorena Rozas (1849-1932), catedráticos de la Universidad de San Marcos y del Cuzco, respectivamente, para realizar la maqueta⁸². El resultado fue la confrontación entre la independencia estética del desnudo, expuestos con el dios Inti y los primeros hombres incas, con el planteo histórico, arqueológico y antropológico de la pareja mítica y animales/atributos simbólicos. La diferencia –y valor– de su propuesta reside en que priorizó su *apolineidad* por sobre el verismo dominante en la escultura peruana; a excepción de un antecedente⁸³: la predilección por Cuzco como espacio ideal para la escultura se debe a la dependencia al suceso histórico y la afiliación del personaje respecto al lugar, lo cual no lo inhibe de carácter segregacionista alguno. Según Benjamín Mendizábal, Lorena sugirió que sea emplazado el monumento en Muyumarca, “la cumbre de Sacsayhuamán”⁸⁴, espacio que también prefirió el secretario de los estudiantes universitarios de Lima, Víctor Raúl Haya de la Torre, en 1917⁸⁵. A partir de un artículo en 1917, José de la Riva Agüero barajó como posibles lugares la plaza Mayor y la

⁷⁹ “Un proyecto de monumento a Manco Capac”, en *Varietades*, vol. 14, n.º 535, Lima, 1918, pp. 511 -512.

⁸⁰ “El monumento a Manco Capac en el Cuzco”, en *La Crónica*, Lima, 1 de junio de 1918, pp. 8-10.

⁸¹ “Un proyecto...”, *op. cit.*, p. 511.

⁸² *Ibid.*

⁸³ El antecedente más significativo entorno a la discusión sobre el lugar para el monumento, y a diferencia de la polaridad Lima-Cuzco, fue la propuesta del alcalde de Puno Rosel Esteves en 1917 para levantar un monumento a Manco Cápac. Los argumentos a esta iniciativa fueron, en primer lugar, la constante sujeción entre espacio geográfico y personaje representado al asumir la tradición oral de la salida de la pareja mítica al este del lago Titicaca rumbo al Cuzco y, en segundo lugar, para recordar al “civilizador de la cultura andina”: Villegas, *op. cit.*, p. 372. A partir de la prensa cuzqueña, se colocó la primera piedra en Cuzco, aunque ello no determinó su concreción: Villegas, *op. cit.*, p. 374. Puno como espacio alternativo del monumento podría incluirse como caso de estudio en la disputa entre quechuistas y aimaristas, al inicio del novecientos, sobre el origen étnico de los incas.

⁸⁴ “El monumento a Manco...2, *op. cit.*; Mendizábal, “Sobre una...”, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ Víctor Raúl Haya de la Torre, “El monumento a Manco Cápac”, en *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, 4 de octubre de 1917, p. 2.

plazuela de Collcampata⁸⁶, optando por esta última debido a la presunta pertinencia con el entorno de la figura histórica –según la tradición oral allí se ubicaba la casa de Manco Cápac– y por la “desfiguración” que ostentaba la plaza cusqueña. Adscrito al planteamiento de José de la Riva Agüero, el pintor y crítico Juan Guillermo Samanez⁸⁷ (1870-1928) también prefería Collcampata por la percepción visual deseada y persuasión de representatividad que emanaría en sus descendientes étnicos directos⁸⁸. En ese sentido, enarbola la pertinencia y el valor de la representatividad entre espacio simbólico y figura histórica relacionada⁸⁹. Para el pintor, al contemplarse el monumento en Lima, el valor identitario de los emigrados y descendientes cusqueños se reduciría porque, al convertirse en “capitolinos”, adquirieron una “superioridad” que imposibilitaría una correspondencia cultural.

A diferencia de Juan G. Samanez, la escritora Dora Mayer, al referirse con la frase “si un monumento a Manco Cápac no cabe en Lima, esta ciudad no es la capital del Perú”⁹⁰, cuestiona la no ubicuidad del monumento, pues antes que la deseada congregación social, restringir el ámbito de la escultura determina separación y rivalidad. Pensar en una imagen pública del mítico fundador en Lima resulta un potente discurso visual que generaría reflexión sobre el estado del indio histórico y contemporáneo a diferentes grupos culturales. El binomio espacio-personaje es superado al concebirse que la figura central condense el tiempo histórico en el cual está inserto mediante la ornamentación, de tal forma que eludiría las limitaciones de emplazamiento y podría ubicarse en cualquier lugar. Esto tiene relación con la propuesta inicial de Dora Mayer en 1918, cuando sugirió que el monumento emulara a una fuente pública ornamental, donde el agua simbolice el lago Titicaca y en cuyo centro surja Manco Cápac y Mama Ocllo, con atributos y posicionados en medio de rocas.

El efecto deseado por Dora Mayer corresponde a una escultura de Benjamín Mendizábal denominada *La fanciulla della fonte*⁹¹ (figura 9), que representa a una mujer desnuda, “recién salida del baño”, reclinada hacia delante y recogiendo los cabellos, ofrecida al Concejo Provincial de Lima en 1917, y cuya imagen fue publicada en prensa ese mismo año. Esta escultura era la pieza ornamental central de una fuente que simulaba ser un estanque rodeado de plantas, de cuyo centro “emergía”⁹². La crítica de la época

⁸⁶ José de la Riva Agüero, “Sobre el monumento a Manco Cápac”, en *Varietades*, vol. 13, n.º 509, Lima, 1917, pp. 1235-1238.

⁸⁷ En *Caballos Ilustres*, Benjamín Mendizábal confirma su vínculo con Juan G. Samanez al dedicarle ese escrito y nombrarlo como “su profesor de dibujo y noble y querido amigo”.

⁸⁸ Juan Guillermo Samanez, “El monumento a Manco Ccapacc”, en *El Comercio*, Lima, 18 de setiembre de 1925, p. 2.

⁸⁹ Además de lo expuesto, Juan Guillermo Samanez propuso que, si bien fuese Lima, no debía elegirse un distrito nuevo como La Victoria, ubicado en el límite de la ciudad colonial, ni dispuesto el monumento en pleno cruce de vías vehiculares porque obstruiría el tránsito de tranvías y coches. Debía adecuarse a una “plaza o plazuela *ad hoc* o, al menos, hubierasele levantado vecina al museo nacional en formación, sobre el hondo simbolismo cultural que entraña esa obra”: Samanez, *op. cit.*, p. 2. Si bien aplica la especificidad de espacio-personaje, la contención requerida se asume como marginalidad sobre lo estilístico –el neoperuano– hasta lo étnico.

⁹⁰ Dora Mayer de Zulen, “Sobre el monumento a Manco Capac”, en *El Comercio*, Lima, 7 de octubre de 1925, p. 9.

⁹¹ Nombre dado en Puppo, *op. cit.*, 7104. Como *Después del baño* figura en Mendizábal, “Homenaje a Benjamín...”, *op. cit.*, p. 179. El nombre de *fanciulla de la fonte* fue dado en Otero, *op. cit.*, p. 2286.

⁹² “Nueva obra del escultor peruano Mendizábal”, en *Varietades*, vol. 13, n.º 508, Lima, 1917, p. 1213..

aprobaba esta obra porque se aclimatava a cualquier espacio público⁹³. La originalidad radicó en el efecto visual que genera en el espectador al notar que de los cabellos de la dama salgan chorros de agua⁹⁴.

FIGURA 9

La fanciulla della fonte

Fuente: Emilio Mendizábal, “Homenaje a Benjamín Mendizábal Vizcarra”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, vol. 8, n.º 8, Cuzco, 1958, p. 173.

No es de extrañar que el escultor tuviera como área elegida la plaza Mayor del Cuzco para el diseño original del monumento a Manco Cápac, por adscribirse al planteamiento de José de la Riva Agüero, sino que, ante todo, por el derecho asumido de la pertinencia de un escultor nacional sobre una obra que trate sobre su historia –regional y nacional– en tanto que el arte es “la expresión del sentimiento propio de una raza y un país”⁹⁵. Posibi-

⁹³ “Notas artísticas...”, *op. cit.*, p. 613.

⁹⁴ Esta pieza no fue una creación aislada, Benjamín Mendizábal ya la había concretado en anteriores oportunidades, además que se emparentaba a las existentes en algunas ciudades como las del Monte Pincio, en Roma. “Notas artísticas...”, *op. cit.*, p. 613. De haberse concretado, era meritorio por lo inusual de su concepto en Lima, por importarse una obra nacional y brindar auspicio económico al artista. Sin embargo, la compra jamás se concretó. Similar situación pudo tener un bronce denominado *Candelabro* (1921), realizado en Lima e incluido dentro la exhibición artística de Benjamín Mendizábal en el Palacio de la Exposición en 1921.

⁹⁵ “El monumento a Manco...”, *op. cit.*, p. 8.

litó, además, que, de tener observaciones, realizaría un nuevo boceto corregido –personajes, materiales y dimensiones modificados– para la idoneidad del suelo cusqueño. En ese sentido, es improbable que haya pensado o sugerido que el lugar definitivo fuera Lima.

El segundo proyecto, orquestado por David Lozano, Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca⁹⁶ tuvo como espacio inicial de emplazamiento el cruce de la Alameda Grau y la avenida Santa Teresa. La colocación de la primera piedra⁹⁷ sucedió el 15 de agosto de 1922, y fue inaugurado⁹⁸ el 4 de abril de 1926. Como actor político en la gesta del monumento, Federico Elguera (1860-1928) deja muchas interrogantes. ¿Tuvo alguna intención en proponer el tipo de monumento, el lugar y al artista? El ministro plenipotenciario en Colombia había articulado un programa de reformas urbanísticas como burgomaestre limeño (1901-1908) hacia la modernización, por lo que al sugerir que se represente a Manco Cápac⁹⁹ continuó con la división de estamentos: el trazo de los límites entre la ciudad y la inurbanidad¹⁰⁰. La gestualidad de Manco Cápac apunta a “organizar” el caos ante la construcción de una Lima moderna¹⁰¹. Sobre la elección de David Lozano como protagonista podría responder a que operaba como un representante institucionalizado por los encargos oficiales y por el verismo convencionalizado como criterio de rigor en la estatuaría pública¹⁰². De hecho, la promo-

⁹⁶ Benjamín Mendizábal está de acuerdo con el colaboracionismo artístico –y en ese sentido el eclecticismo estilístico– al presenciar la inauguración de monumento al rey Víctor Manuel II en la Piazza Duomo de Milán donde intervinieron, entre otros, Angelo Zanelli y Leonardo Bistolfi: El portero de la imprenta, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁷ Estuvieron presentes Seikuma G. Kitsutani, comerciante japonés y presidente de la Sociedad Central Japonesa, así como del comité especial promonumento a Manco Cápac; Seizaburo Shimitzu, ministro plenipotenciario del Japón en el Perú; el presidente Augusto B. Leguía y el alcalde de Lima, Pedro Rada y Gamio, entre otras personalidades. Es importante consignar la presencia indígena en las ceremonias. Gabriel Ramón resalta la participación de dos indios cuzqueños con trajes regionales que llegaron a Lima para presenciar la “glorificación” del inca fundador: Ramón, *op. cit.*, p. 83. Al cierre de los discursos oficiales, un intérprete de los indígenas tomó la palabra seguido de un reconocimiento y estrechez de manos del presidente Augusto Leguía: *Ibid.*

⁹⁸ En la inauguración estuvieron presentes Keichi Yamazaki, ministro de Japón, Ichitaro Morimoto, presidente de la Sociedad Central Japonesa, Augusto B. Leguía y el alcalde de Lima Pedro Rada y Gamio. En su discurso, el alcalde trató sobre la protección al indígena. Al cierre, y como acto performativo, una persona de los comisionados del comité Pro Defensa de los Derechos Indígenas dio un discurso, desde luego no incluido en el programa oficial, pero extraño de no ser transcrito en las memorias de la ceremonia ni publicado por la prensa de la época.

⁹⁹ El personaje designado condensa las relaciones simbólicas y posibles vínculos étnico-culturales entre Perú y Japón, tema coyuntural en las primeras décadas de siglo. Federico Elguera deniega que el monumento pueda ser una torre reloj, así como un parque japonés, propuestas por Ichitaro Morimoto. Ramón, *op. cit.*, 80. Su accionar puede entenderse como una estrategia diplomática y la pertinencia –formal y visual– en el tipo de monumentos habilitados en ese momento.

¹⁰⁰ Contener lo marginal o designar un espacio para la “inurbanidad” de tipos sociales en la “nueva Lima”, está entre líneas asumido en La Victoria al designarse como barrio obrero y establecerse allí una zona para prostitución, caso que recuerda la condición arrabalera que tuvo el Rímac en relación con Cercado de Lima durante la etapa virreinal: Ramón, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ “He dicho en otra ocasión, que Lima es el salón de recibo del Perú y que, por dignidad y conveniencia, es preciso mejorarlo y embellecerlo”: Federico Elguera. *La vida moderna por el Barón de Keef*, Lima, Oficina Tipográfica de la Casa de la Moneda, s/d, p. 75.

¹⁰² Federico Elguera poseía en su colección un retrato en yeso hecho por David Lozano y que forma parte del relato llamado *Los criados*. Es significativa la involuntaria desfiguración que los criados hicieron del busto en diversas oportunidades al momento de limpiar su hogar: Elguera, *op. cit.*, p. 101. El rigor de la institucionalidad artística de David Lozano se ve en que realizó la reconstrucción de la efigie del presidente Manuel Candamo, vandalizado apenas se inauguró; asimismo, elaboró la efigie bronceada de Ramón Castilla en 1915 y el busto del presidente Andrés Avelino Cáceres en 1916. Laureado por Teófilo Castillo, este se jactaba de haberle brindado pautas de caracterización nacional a Lozano: Castillo, *Sobre Arte...*, *op. cit.*, p. 2.

ción de Teófilo Castillo a David Lozano es paradigmático, ya que reconoce que el escultor carece de viajes, posee limitado bagaje estético, ausencia de enseñanza académica y explícito autoaprendizaje; instruido mediante revistas de arte y “dos pequeños trozos escultóricos de arte verdadero”¹⁰³.

¿Cuál es la importancia de este proyecto? Fue la primera propuesta monumental de un escultor oriundo donde usó personajes históricos “propios” del imaginario colectivo regional/nacional. El único registro que se tiene de una escultura pública con la representación de un inca en Cuzco –y en el Perú– fue la efígie marmórea¹⁰⁴ de Atahualpa (figura 10) instalada en la plaza del Cabildo en 1873¹⁰⁵. Realizada en el extranjero, fue concebida bajo la estética occidental y la romántica recreación de un “indio” histórico: aunque respetaba atributos verídicos como la *mascaypacha* y orejeras, poseía indumentaria “romana” y cogía un garrote. Este detalle, si bien a primera instancia lo emparentaba con Cahuide, al sustentarse Atahualpa sobre la cabeza de un león en actitud de “dominado”, daba referencia a Hércules y los doce trabajos. A pesar de la ambivalencia de lecturas concentradas, esta escultura recibió severas críticas de índole racista, en especial el pedido de “arrancar la estatua del salvaje”¹⁰⁶, es decir, evitar el salvajismo de poner a indios en las plazas como referentes nacionales.

En Lima se tiene registro de la elaboración de una pareja de indígenas contemporáneos en yeso por el escultor ayacuchano Luis Medina¹⁰⁷, presentados junto con trabajos en alabastro¹⁰⁸ en el inaugurado Palacio de la Exposición de Lima en 1872, cuya observación fue anotada

Sobre la institucionalidad –normativa que restringe y determina las prácticas sociales– y de cómo llega a proyectarse en la impronta e influencia coyuntural de la escena artística limeña, fue planteado en Diego Paitán, “¡Adiós, melancolía! Relatos sobre la crítica y la institucionalidad artística en los ensayos En viaje. Del Rímac al Plata (1917-1918) de Teófilo Castillo”, en *Illapa Mana Tukukuq*, vol. 15, n.º 15, Lima, 2018, pp. 24-33.

¹⁰³ Teófilo Castillo, “Un bronce de Lozano”, en *Ilustración Peruana*, vol. 4, n.º 154, Lima, 1912, pp. 325-326.

¹⁰⁴ Respecto al mármol, sus valores formales, así como la intención de levantar esculturas públicas en el siglo XIX, “significaba progreso y un rotundo rechazo a las tradiciones locales”. Majluf, *Escultura...*, *op. cit.*, p. 32. “El estilo griego se erguía en oposición a estas tradiciones, como portador de los valores eternos y universales”: *Ibid.* En ese sentido, las esculturas afines a las características de la estatuaria griega gozaban de un lenguaje de amplia recepción y sostenibilidad, por lo mismo, podrían ajustarse indistintamente en cualquier tiempo y contexto.

¹⁰⁵ Natalia Majluf, “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900”, en Thomas Cummins *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005, pp. 253-327.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Thomas Hutchinson define a Luis Medina como “Indian artist of Peru, self-educated”: Thomas Joseph Hutchinson, *Two years in Peru, with explorations of its antiquities*, London, Sampson Low, Marston, Low & Searle, 1873, vol. 1. Es posible que el escritor Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) promocionara a Luis Medina por su afición al cuadro de costumbres, mediante dos críticas de arte y la compra de sus esculturas. Asimismo, es viable considerarlo como influyente en el ingreso de Luis Medina a la Exposición Nacional de 1872 en el Palacio de la Exposición, así como la entrega de la máxima condecoración a las Bellas Artes en ese certamen, una medalla de plata y quinientos soles. A lo último, debe agregarse que el reconocimiento otorgado fuera también por la calidad técnica, el tema elegido con recepción favorable y la innovadora inclusión de recursos sensoriales (sonido y olfato) que superan los límites de la escultura. En el catálogo de la exposición, editado por Francisco A. Fuentes, secretario de la comisión central y padre de Manuel A. Fuentes, se consigna un “pleito de indio con su mujer”, alabastro de Luis Medina presentado por su mecenas: Francisco Atanasio Fuentes, *Catálogo de la Exposición Nacional de 1872*, Lima, Imprenta del Estado, 1872. Sobre Thomas Hutchinson, la traducción del capítulo XVI correspondiente a la visita al Palacio de la Exposición, sobre Luis Medina y sus esculturas, fue realizada por Daniel Vifian, publicada y comentada en “Nota introductoria”, en *Kaypunku*, vol. 2, n.º 1, Lima, pp. 267-271.

¹⁰⁸ Luis Medina también presentó el grupo escultórico *El descendimiento de Cristo*, una *Pila Bautismal*, el busto del coronel y ministro de gobierno Manuel Santa María y una *Venus dormida* de tamaño natural: Atanasio Fuentes, *op. cit.*, p. 88.

por el viajero y cónsul anglo-irlandés Thomas Joseph Hutchinson (1820-1885). En relación con su crónica, ambas esculturas poseían detallismo acentuado en la expresión anatómica y gestual: “These last-named are of gypsum, or sulphate of lime, but life-like expression, for natural pose –as even the very veins are represented on the leg of the man– these figures are unrivalled”¹⁰⁹. En el grabado, la mujer indígena (figura 11) porta *ñañaka* (accesorio de la nobleza inca) y *lliclla*, mientras coge una olla y una *conopa* (objeto ritual propiciatorio). Thomas Hutchinson no deja pasar el detalle del niño que, sujeto a la mujer por medio de la *lliclla*, “lleva un pito en la boca, que produce sonidos por medio de un mecanismo interior. Por el mismo mecanismo echa humo por la boca de un brasero, que lleva en la mano”¹¹⁰. El innovador artilugio interno creado por Luis Medina fue resultado de la adecuación de la alfarería milenaria (*conopa*, sahumerio y silbato) y saberes tradicionales, a las especificidades de la tradición escultórica europea, al mismo tiempo que superó los límites impuestos de la disciplina por las diferentes lecturas sensoriales generadas, como la de ser un gran instrumento musical o por involucrase en un ritual en ejecución.

FIGURA 10

Monumento a Atahualpa en la plaza del Cabildo hacia 1900



Fuente: Natalia Majluf, “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900”, en Thomas Cummins *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005, p. 312.

¹⁰⁹ Hutchinson, *op. cit.*, p. 338.

¹¹⁰ José Domingo Cortés, *Diccionario biográfico americano*, París, Tipografía Lahure, 1876.

FIGURA 11
 “Mujer india” (1872)



Fuente: Thomas Joseph Hutchinson, *Two years in Peru, with explorations of its antiquities*, London, Sampson Low, Marston, Low & Searle, 1873, vol. 1, p. 337.

Es posible estimar cierta influencia en el tratamiento visual y recreación temática respecto al Atahualpa marmóreo sobre Benjamín Mendizábal, aunque por otro lado desconoció las implicancias sucedidas con los trabajos de Luis Medina. La discontinuidad de los indígenas de este último responde a un reclamo por la trasposición de cómo deberían ser los tipos sociales exhibidos, pues no prosperó por el incentivo público, así como las causas contextuales críticas –reconstrucción nacional–, por el cambio de prioridades identitarias –a modificar y mantener respecto a las categorías “tradición” y “modernidad”–. Asimismo, y de acuerdo con Deborah Poole, colocar indígenas como referentes identitarios en espacios públicos claves originó aversión de los propios ciudadanos respecto a la imagen exterior que podrían concebir de los peruanos, más aún en el marco de exhibiciones nacionales de difusión internacional donde se posibilitaba inversión económica e inmigración deseada. Tal es el caso del reclamo de la colonia peruana en París por el cambio de los dos guerreros incas escultóricos presentados en la Exposición Universal de 1878 para reemplazarlos por maniqués de una “criolla de clase alta con mantón” y una tapada limeña¹¹¹.

¹¹¹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual de mundo andino de imágenes*, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2000, p. 204.

Sobre el monumento a Manco Cápac, un crítico anónimo de *Variedades* señaló que, a pesar de la fría pureza de línea que emanaba el proyecto de Benjamín Mendizábal, se diferenciaba por esa condición de su contexto embebido en la modernidad, la audacia y el afán de novedad. Para Don Quijote, seudónimo de Carlos Solari Concha, si bien la recreación de la indumentaria inca fue “inadecuada”, el efecto visual se ajustó a una impresión pública favorable¹¹². De la misma forma, a pesar de que Manco Cápac seguía la “tendencia helénica de sus días” estuvo de acuerdo con las características raciales impresas¹¹³. Resultaba idóneo porque para la época se asumía que la fundación del “imperio incaico” se dio “dentro de un ambiente de milagrosa paz”; así, el prospecto tenía estricta analogía con este presunto hecho histórico¹¹⁴. Sin embargo, la originalidad de Benjamín Mendizábal sucumbió de forma enigmática. A pesar de la anterioridad de su *maquette*, no se le asignó en exclusiva el encargo. *La Crónica* informaba de la aprobación del Congreso para ejecutar un monumento al mítico inca con motivo del centenario de la independencia nacional, pero a partir de un eventual concurso donde se fogueen las mejores propuestas artísticas¹¹⁵.

Los relieves limeños de Benjamín Mendizábal reflejan su sometimiento a enclaves ideológicos sobre cómo representar lo indígena, aun si partía de una evocación histórica o como metáfora de una deidad ancestral abstracta. En el frente, el Inti antropomorfo del proyecto de 1917 fue incluido, pero con modificaciones categóricas. En primer lugar, fue concebido como bajorrelieve, la esbeltez del cuerpo es disipado por el formato plano, con excepción de las piernas que son exentas; está sentado en un trono, lo acompañan la pareja mítica de pie, y dos mujeres incas desnudas en cuclillas, personificaciones de la Luna y Venus. El dios inca se compacta con el disco solar detrás de él, del cual nacen rayos. Así, un considerable grupo de personajes propuestos en el proyecto mendizabalino se condensan en este relieve.

Los tres bajorrelieves restantes son similares a los de la *maquette* de 1917. En la escena agrícola solo los varones siembran y remueven la tierra. Los dos trompeteros originales fueron transformados en músicos con quena. La mujer fue recluida a una esquina inferior, sentada, con una vasija en la mano y la mirada hacia el espectador. En el relieve de la enseñanza del hilado, el desnudo, de exclusividad femenina, solo sirve para demostrar la *civilitas* inca, expuesto a través del pudor y decoro de la vestimenta. Cinco mujeres desnudas, acompañadas de un niño, se presentan ante Mama Ocllo quien, vestida y con *llautu*, entrega fibras de camélido para la confección de prendas. El último relieve, que aborda la fundación del Cuzco muestra a un grupo de varones, dirigidos por un *orejón*, quienes tratan de movilizar la *Piedra de los doce ángulos*. A excepción del dios antropomorfo y de las mujeres, los varones son prohibidos de su “apolineidad” al ser cubiertos con *unkus* estrechos, que, si bien dejan notar la musculatura pectoral, ocultan la parte inferior. Del mismo modo, se impuso un canon en la fisonomía inca al

¹¹² Don Quijote, “Notas de Arte. Un monumento y una estatua”, en *El Comercio*, Lima, 24 de abril de 1926, p. 3.

¹¹³ “La inauguración al monumento a Manco Cápac”, en *El Comercio*, Lima, 5 de abril de 1926, p. 3.

¹¹⁴ Un proyecto..., *op. cit.*, p. 511.

¹¹⁵ “El monumento a Manco...”, *op. cit.*, p. 8.

imponérseles cabello corto, *llautu*, detalles faciales marcados y orejeras. Fue permitido el desnudo femenino, en cuanto cumplía una categoría ya declarada por el arte europeo, sin embargo, los varones no tuvieron la misma fortuna. Así, fue reprimido de manera selectiva el desnudo indígena en un monumento al indio histórico.

EPÍLOGO

El requerimiento de la verosimilitud¹¹⁶, que podría suplir a la veracidad, fue una constante asumida por la imposibilidad de la perduración de recreaciones históricas ante el avance del positivismo y el continuo estudio científico de la historia –en nuestro medio el interés por los estudios nacionales– que desmitificaron lo saberes pasados. De tal manera que el vehículo del mensaje, la impresión de la gestualidad, originó un atractivo espectáculo visual, y su constancia la constituyó como canon adherente al bagaje del público, quienes, a su vez, renovaron su convencionalización y actuaron sobre la base de esa experiencia.

Además de lo verosímil, procedió como norma de rigor el valor de la pertinencia y representatividad del personaje perennizado respecto al lugar donde sería erigido como monumento. Aquel criterio del lugar específico señaló los límites de acción de la memoria del personaje respecto a la proyección identitaria exclusiva sobre los habitantes del lugar. Este recurso se bañó de tintes segregacionistas en cuanto fue aplicado para realizar una diferenciación étnica a los receptores y negar una lectura transversal y pluricultural de los tiempos históricos –como el asunto del mestizaje–.

Debido al criterio de pertinencia, que se enmarca en una marginalidad étnica, las esculturas “incaístas” adquiridas por vía oficial no fueron enviadas a algún repositorio artístico limeño, sea como parte de las colecciones del gobierno, en el espacio público o en el Museo Nacional, sino que el único lugar exclusivo pensable para el indio histórico cusqueño fue el Cuzco. La dificultad en la descentralización de la memoria incaísta tiene antecedentes estatuarios en la no continuidad temática respecto a la pareja indígena contemporánea de Luis Medina, aun no determinadas, pero que se intuye respondería a las prioridades contextuales y la transición de la imagen tradicional a una moderna que requería Lima; o respuestas más radicales como la opinión pública de tinte racista que recibió el Atahualpa marmóreo en Cuzco.

Las desavenencias de la crítica, con tintes segregacionistas y racialistas, se emparejaron con las acciones de los dirigentes del gobierno peruano¹¹⁷, en especial ante el ofre-

¹¹⁶ Natalia Majluf, “El rostro del Inca. Raza y representación en los Funerales de Atahualpa de Luis Montero”, en *Illapa Mana Tukukuq*, vol. 1, n.º 1, Lima, 2008, pp. 11-28. Para Teófilo Castillo, si bien el artista no debe copiar al natural en estricto, debe mantener la verosimilitud en lo sustancial. Presenta un caso, la realización del óleo *Sangre Inca*, parte de una mujer real nacida en Ayaviri, donde expone una “belleza suma (dentro del tipo indio)”: Castillo, *Sobre arte...*, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁷ En 1917 Benjamín Mendizábal ofreció *Cahuide* y *Kori Ocllo* al gobierno peruano; sin embargo, no se concretó: “Nueva obra...”, *op. cit.*, p. 1213. El secretario de José Pardo, Carlos Concha, le comunicó que el gobierno “tendrá mucho gusto en aprovechar de sus conocimientos en la primera oportunidad que se ofrezca”, con lo cual desistió su compra, luego de que el escultor le enviara una propuesta de venta: Mendizábal, *op. cit.*, p. 174. En agosto de ese mismo año, el diputado David Chaparro presentó una moción ante el Congreso

cimiento y negación en la compra oportuna de obras de Benjamín Mendizábal, además de la incompreensión estética a su propuesta, la típica y categórica desidia que azotaba a un gran número de artistas peruanos.

La extensión de la organización sociopolítica de Augusto Leguía como orden integral de la “Patria Nueva” determinó qué podía exponerse como imagen de una Lima moderna. Los límites estéticos señalados permiten diferenciar y sugerir la especificidad del *Monumento a Manco Cápac* en relación con el espacio ubicado, donde solo los relieves de Benjamín Mendizábal constituyeron su aporte y presencia en la estatuaria limeña frente al influjo de otros requerimientos e influencias gravitantes extra artísticas, incluso asemejándose a la proporción otorgada en el mismo monumento.

El proyecto y monumento a Manco Cápac resultó una proyección de la figura política de Augusto B. Leguía, en tanto que su imagen funcionó como estrategia de cohesión y organización social a partir de un programa conmemorativo. Es importante este hecho porque resulta una efigie perenne sobre sus relaciones diplomáticas y como estrategia de inclusión-movilización de grupos étnicos rezagados, como los indígenas. Manco Cápac no actuó como un objeto histórico neutral, sino que tendió diálogos desde la crítica de arte hasta la cuestión social con el indigenismo activista.

No es del todo cierto que el escultor no fuera elegido porque David Lozano sea un artista “espontáneo” y autodidacta, más abierto a lo nuevo que a los cánones clásicos convencionales¹¹⁸. El oficialismo manejó avatares canónicos para legitimarse por el prestigio que acarreaba —lo más aceptable es menos perjudicial y otorga respaldo—. David Lozano transitaba en una lectura conservadora de la estatuaria a fin de siglo, amparado en la verosimilitud rezagada de la experiencia clasicista, nada abierto al modernismo de exponentes europeos y latinoamericanos ni a una libertad estilística como la propuesta de Benjamín Mendizábal, quien reconfiguró su *apolíneidad* para mantener su vigencia. Emparentado a ello, David Lozano también demandó el rigor de la institucionalidad por los enlaces políticos (Augusto B. Leguía y Federico Elguera, por citar), además de la defensa de la crítica de arte (Teófilo Castillo), valor agregado para certificar su notoriedad como la primera opción de un escultor en Lima para varias obras públicas.

Para Teófilo Castillo, la incongruencia de caracteres entre el indio contemporáneo “decadente” y el indio histórico “apolíneo” sugerido por Benjamín Mendizábal se emparenta, en un ámbito mayor, con el falseamiento identitario, aquel reclamo por la superposición de tópicos culturales diferentes y no pertinentes que deniegan la esencia real del hombre peruano. La interpretación más fidedigna, concreta y verídica era el *status quo* de la escultura tradicional, lo que significaba, para aquel momento histórico, remitirse a una búsqueda etnográfica e historicista para ser lo más tolerable posible y evitar

para solicitar se adquiriesen las dos esculturas citadas para el Cuzco y se respalde al escultor Benjamín Mendizábal. A dicho pedido se suscribió Ascención Carbajal y recibió la aprobación por la Cámara: “Protección al arte escultórico nacional”, en *La Prensa*, Lima, 24 de agosto de 1917, p. 4. En 1921, durante la presidencia de Augusto B. Leguía, se concretó la venta de tres esculturas, todas de “origen incásico”: *Cahuide*, *Kori Ocllo* y *Huirac-Cocha*, en “Notas artísticas...”, *op. cit.*, p. 613. En 1931 se conoce que fue Pedro Rada y Gamio, ministro de Fomento del gobierno de Augusto Leguía, quien gestionó la adquisición de dichas obras para la ciudad del Cuzco.

¹¹⁸ Ramón, *op. cit.*, p. 82.

el múltiple discurso público que pueda acarrear ver a un indio desnudo aún si fuese como alegoría.

No siempre hubo una crítica virulenta en contra de Benjamín Mendizábal, si bien esta fue amplia y de largo desarrollo. Las valoraciones de Carlos González y Dora Mayer respecto a una necesidad de configurar una raza india monumental, que personificara una unidad nacional a través de la memoria histórica y efectiva en el espacio público, fueron categóricas. A ello se agrega la grata recepción en *Varietades* sobre las obras del escultor publicadas por fotograbados en 1917, donde fue comparado con el pintor Francisco González Gamarra, quien para la fecha alcanzaba un éxito rotundo en Nueva York con el *clisé* de “temas históricos-nacionales”¹¹⁹: arquetipos de indígenas históricos y contemporáneos. Ambos artistas eran convertidos en valores comerciales originarios del Cuzco con proyección al escenario artístico internacional; más aun, proyectaban la imagen del indio peruano más allá del cuestionamiento nacional.

¹¹⁹ El escultor..., *op. cit.*, p. 877.